ESSAI CRITIQUE

SUR

L'ESTHÉTIQUE DE KANT

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

VICTOR BASCH

CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES DE RENNES

PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1896

ESSAI CRITIQUE

SUR

L'ESTHÉTIQUE DE KANT

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552017_0055

ESSAI CRITIQUE

SUR

L'ESTHÉTIQUE DE KANT

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

VICTOR BASCH

CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES DE RENNES

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1896

INTRODUCTION

En entreprenant ce travail, je m'étais proposé d'étudier l'Esthétique de Kant dans son développement historique. Etudier un système dans son développement historique consiste à rechercher tout d'abord les sources dont il est émané ; à exposer ensuite le système même, en suivant, autant que possible, la marche suivie par son auteur, en reproduisant, aussi exactement que possible, la manière dont les idées maîtresses qui le constituent ont germé dans son esprit, s'y sont groupées, s'y sont cristallisées ; à déterminer enfin les divers mouvements philosophiques auxquels le système a donné l'impulsion, à montrer comment il s'est modifié, quelles conséquences nouvelles on en a tirées, dans quelles combinaisons inattendues il est entré. Appliquée à la théorie du Beau de Kant, cette méthode m'avait imposé une triple division : les origines de l'esthétique kantienne, l'exposition de cette esthétique et l'étude des systèmes qui en ont jailli. Entre la seconde et la troisième de ces divisions, est venue s'insérer une quatrième, que je n'avais pas tout d'abord prévue, qui, peu à peu, est devenue la partie la plus importante de mon ouvrage et à laquelle est consacré ce volume tout entier, à savoir l'examen des théories dont je venais de rechercher la naissance lointaine, de décrire l'éclosion et de déterminer les effets. Je voudrais, avant d'aborder l'objet propre de mon travail, rappeler brièvement les principaux résultats que m'a fournis mon enquête sur les origines de l'esthétique de Kant et rappeler aussi la genèse et les propositions maîtresses du système que je me suis donné pour tâche de critiquer.

I

A envisager le mouvement philosophique dont j'ai entrepris l'étude, de haut et de loin, sa ligne de rotation semble assez facile

à fixer. D'une part, deux grands courants se détachant nettement, l'intellectualisme de Leibnitz et de Baumgarten et le sensualisme de Burke, le Beau considéré, par les uns, comme une opération avant tout intellectuelle, — la vision trouble et confuse du parfait, — par l'autre comme un sentiment (feeling) de plaisir ou de peine, et, en dernière analyse, comme une sensation de plaisir ou de peine physique. Puis un essai de conciliation entre les deux vues contraires tenté par Kant, le Beau soumis à la méthode critique. Le Beau donnant lieu à des jugements, le problème ne consiste plus à se demander ce qu'est le Beau en lui-même et pour lui-même, mais bien, si les jugements auxquels il donne lieu, ont le droit de prétendre à l'universalité et à la nécessité, sont *a priori*. La réponse est affirmative et, pour la justifier, Kant crée un nouvel organe logique et psychologique, le Jugement esthétique, ayant une quantité esthétique d'universalité et une nécessité subjective. Le Beau devient irréductible aussi bien à un concept confus qu'à une sensation corporelle : il est à la fois immédiat et spontané comme un sentiment, et universel et nécessaire comme un concept, c'est un sentiment jaillissant d'un état intellectuel, — de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement requise pour toute connaissance, quelque vulgaire qu'on veuille l'imaginer, — et pouvant, par conséquent, prétendre légitimement à être universellement partagé. Enfin, après cette synthèse, thèses et antithèses nouvelles. D'un côté l'idéalisme de Schiller, de Schelling et de Hegel : le Beau envisagé comme la révélation dans la nature de la liberté ; — le Beau considéré comme l'un des deux instruments de réconciliation de la nature et de la liberté, du conscient et de l'inconscient, et l'intuition esthétique, non seulement comme le privilège du grand artiste, mais encore comme « l'organe » même de toute philosophie ; — le Beau posé comme la première des trois hypostases dans lesquelles s'incarne l'Esprit absolu, chargé de représenter l'Idée d'une façon sensible et de ménager ainsi le passage entre la réalité finie et la liberté infinie de la pensée. D'un autre côté, le réalisme formaliste de Herbart et de Zimmermann, le Beau dû, non plus à une représentation, quelle qu'elle fût, de l'Idée, mais uniquement à des rapports mathématiques, formels des choses, sans intervention aucune du contenu, — matériel, intellectuel ou moral, — que ces rapports formels peuvent exprimer. Enfin le sensualisme contemporain, depuis la *Propédeutique de l'Esthétique* de Fechner jusqu'aux expériences des psycho-physiciens, étudiant le Beau uniquement au point de vue subjectif et le considérant, à l'exemple de Burke, comme une sensation, plus fine, plus délicate, plus

subtile que ne l'est la sensation de plaisir physique, mais réductible, en dernière analyse, à celle-ci.

Nous obtenons ainsi de l'évolution des théories esthétiques, de Leibnitz jusqu'à nos jours, un tableau simple et clair, qui n'a qu'un défaut, c'est d'être trop clair et trop simple. En réalité, les théories philosophiques ne se détachent pas avec cette netteté sur le fond historique dont elles émanent, ne se succèdent pas par élévations soudaines et par brusques dépressions, comme des montagnes et des vallées. C'est une tentation à laquelle bien peu d'historiens de la philosophie savent résister, que de considérer les systèmes qu'ils exposent comme des entités, s'étant développées d'une seule pousse, sans emprunt, sans déformation, sans arrêt; que d'oublier les liens ténus et multiples qui les rattachent à la personnalité souvent mobile de leurs auteurs et au milieu philosophique et historique infiniment complexe qui a servi à les créer; que d'exagérer les différences qui les séparent des systèmes qui les ont précédés et qui les ont suivis, et de négliger les lentes et insensibles transitions par lesquels ils passent des uns aux autres. C'est surtout dans l'histoire des théories esthétiques que l'exposition par larges touches contrastées est dangereuse. En effet, il est tout d'abord impossible de détacher les vues sur le Beau de la philosophie générale d'un auteur, ensuite et surtout, jusqu'à la Critique du Jugement, l'Esthétique ne constitue pas une discipline philosophique indépendante comme l'ontologie, la logique et l'éthique, et n'est même pas cultivée exclusivement et essentiellement par des philosophes de profession. Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, il faut chercher les vues sur le Beau et l'art, moins chez les philosophes que chez les auteurs d'ouvrages, que l'on a quelque peine à classer, qui sont mi-littéraires, mi-moraux et mi-philosophiques, qui s'appellent tantôt : Poétiques et Rhétoriques, tantôt : Réflexions critiques sur la poésie et sur les Beaux-Arts, et tantôt tout simplement : Essais sur divers sujets de littérature et de morale. Sans doute, il est peu d'œuvres de cette catégorie qui aient une sérieuse valeur théorique et dans lesquelles les questions de principe soient exposées avec précision et séparées des applications pratiques. Mais il ne faut pas oublier, qu'en matière de théorie du Beau, cette séparation ne saurait jamais être rigoureuse. La théorie du Beau et des arts n'a jamais été et ne sera jamais le monopole des purs théoriciens : les artistes et les critiques ont la légitime prétention d'être entendus en ces matières. Telle assertion de Léonard, telle observation de Mozart ou de Haydn, telle vue de Sainte-Beuve ou de Fromentin peut jeter plus de lumière sur quelques-uns des délicats problèmes dont l'esthétique se propose la

solution que la déduction philosophique la plus profonde et la plus subtile. Il s'agit donc, quand on veut suivre le développement des idées esthétiques, de ne négliger aucun témoignage et de se rappeler, que si les vues systématisées des philosophes exercent sur le goût général et sur la pratique des artistes des effets probables, bien que toujours lents et d'habitude indirects, d'autre part, ce goût général, tel qu'il se reflète dans les revues, les journaux, les publications de toute sorte et la pratique des artistes, influe sur les vues systématiques de la façon la plus certaine, la plus rapide et la plus immédiate.

Si maintenant nous voulions, à la lumière de ces considérations, esquisser à nouveau le tableau que nous avons donné plus haut, il serait infiniment plus chargé et moins harmonieux. Tout d'abord, au lieu de partir de Leibnitz, il faudrait remonter jusqu'à Descartes ou, mieux encore, jusqu'à la littérature classique de la France. Il faudrait faire voir que la pensée spéculative, — inconsciente, sans nul doute, à l'origine, — sur laquelle repose cette littérature, c'est que le Beau est essentiellement l'expression la plus simple et la plus directe, — la plus claire et la plus distincte, selon la terminologie cartésienne, — de la vérité, de la réalité extérieure et intérieure. La philosophie de Descartes, qui, il faut se garder de l'oublier, est postérieure aux premières œuvres, où se manifeste cette prédominance du principe rationaliste, ne fait que traduire ce principe en termes abstraits. Pour Descartes, on le sait, « il n'y a qu'une seule âme dans l'homme, c'est-à-dire, la raisonnable, car il ne faut compter pour actions humaines que celles qui dépendent de la raison ». La passion n'est qu'un obscurcissement de l'essence pensante, de ce que Malebranche appellera l'Esprit pur, dû à l'action des esprits animaux. Dans cette philosophie, qui, à un certain point de vue, pourrait être appelée une philosophie de la liberté, la volonté elle-même est soumise, en fin de compte, à l'entendement et n'est que de la pensée diversement modifiée. La sensibilité tout entière est quelque chose de négatif, quelque chose d'absolument inférieur à la pensée. *Tota nostra voluptas posita est tantum in perfectionis alicujus nostræ conscientiâ.* Des sons musicaux, des figures, ne nous plaisent qu'à la condition que leurs éléments ne paraissent pas confus aux sens et qu'ils puissent être aperçus distinctement. Les organes des sens eux-mêmes, dans leurs sympathies et leurs aversions primitives, procèdent donc rationnellement et la cause dernière des plaisirs qu'ils nous procurent réside dans leur caractère logique. La préoccupation prédominante, chez les artistes et les critiques, de la vérité générale, abstraite, rationnelle, jointe à la défiance de l'imagination et de la

passion ; la réduction de l'âme, chez les philosophes, au principe pensant, à l'exclusion de la sensibilité affective, c'est là ce qui me paraît marquer la première étape de la pensée esthétique au XVII^e siècle, telle qu'on peut la suivre chez Boileau et chez Le Brun, chez Nicole et Lancelot, chez le Père Lamy, le Père Le Bossu et Fénelon, chez Bosse, Chambray et Félibien et jusqu'au XVIII^e siècle, chez Buffon, Coypel et de Piles.

D'autre part, — et ici il y a vraiment un de ces contrastes contre lesquels je me suis élevé tout à l'heure, — en face de la philosophie de Descartes se pose la philosophie de Locke. Pour Locke et son école, la sensibilité, au lieu d'être quelque chose de négatif, d'inférieur, de préparatoire, devient essentiellement positive. Sa contribution à l'œuvre de la connaissance est aussi importante, est plus importante même que celle de toute autre source du connaître. Sans doute, il ne s'agit pour Locke que de la sensibilité en tant que faculté des sensations et non pas de la sensibilité affective, dont il a une conception toute cartésienne. Pour lui aussi, le plaisir et la peine sont des actes intellectuels, des représentations simples qui se rapportent aux différents états de l'âme : celle-ci est disposée joyeusement, quand elle sait que la possession d'un bien est atteinte ou sera atteinte, et tristement, quand elle songe à la perte d'un bien présent ou passé. Mais il n'importe. La théorie du caractère positif de la sensibilité est de la plus haute importance pour le développement des théories esthétiques. Une fois que la réalité de la sensibilité, en tant que source du connaître, avait été reconnue, il était impossible qu'on ne finît pas par reconnaître la réalité de la sensibilité en tant que source des sentiments et des émotions.

Là encore, il semble que les recherches des littérateurs aient devancé les investigations des philosophes. Je ne sais jusqu'à quel point Henri de Stein dans son livre sur « La genèse de l'Esthétique moderne » a eu raison de soutenir que Leibnitz a subi l'influence des esthéticiens français. Mais, en tout cas, il est hors de conteste, que c'est, sans intervention aucune de la philosophie, que des littérateurs français se sont détachés peu à peu du rationalisme classique. Le Père Bouhours démontre, dès 1671, que la vérité toute nue, toute pure, ne suffit pas pour nous impressionner esthétiquement. Il faut qu'il s'y joigne quelque chose d'extraordinaire, que ce soit le sublime, l'agréable ou le délicat. « Une pensée, où il y a de la délicatesse, a cela de propre qu'elle est renfermée en peu de paroles et que le sens qu'elle contient n'est pas si visible ni si marqué : il semble d'abord qu'elle le cache en partie, afin qu'on le cherche et qu'on le devine ; ou du moins elle

le laisse seulement entrevoir pour nous donner le plaisir de le découvrir tout à fait, quand nous avons de l'esprit. » Aussi faut-il qu'au bon sens, qui, selon la conception classique, était seul juge du Beau, s'ajoute quelque chose d'autre « le vrai bel esprit, qui a du solide et du brillant dans un égal degré, qui, à le bien définir, est le « bon sens qui brille ». Il faut donc que pour être belle, la vérité ne soit pas claire et distincte, mais qu'il s'y mêle quelque chose d'indistinct — on dira plus tard de confus. Le Père Bouhours se rend compte, en même temps, que les jugements sur le Beau ne peuvent être assimilés aux jugements logiques et que le goût, loin d'être uniforme, est au contraire essentiellement variable. Il n'a pas la prétention d'écrire une logique et de fournir des raisonnements exacts ; il ne prétend pas donner des règles, mais veut uniquement agir par des exemples. La Motte-Houdart et Fontenelle soutiennent, quelque temps après, des vues semblables. La Motte réclame, à côté des trois unités, une unité nouvelle, l'unité de l'intérêt, qui demande, pour être excité, non plus la raison, exposant la vérité simplement et sans apprêts, — clairement et distinctement, — mais bien l'imagination, se plaisant à créer des aventures, des complications et des catastrophes. L'unité, en général, est impuissante à constituer la beauté d'une œuvre, à moins que la variété ne vienne la diversifier et l'animer, et ce qui décide de cette beauté, c'est la délicatesse du goût qui ne se prononce pas par affirmations claires et distinctes, mais bien par des jugements confus et « presque de simple sentiment ».

Ce sont là formules déjà toutes leibnitziennes. L'importance de Leibnitz dans l'histoire des théories du Beau ne réside d'ailleurs ni dans les quelques assertions éparses dans ses ouvrages, ni même dans les passages assez explicites du petit traité de la Béatitude. Son rôle consiste à avoir réhabilité, contre Descartes, les concepts de vie, de forme et de fin, en concevant l'univers non plus comme une machine mue par des lois inéluctables, dépourvue d'énergie et de spontanéité, mais bien comme une immense hiérarchie d'êtres vivants et sentants formant un ensemble d'une harmonie achevée. L'instinct le plus profond de tous ces êtres est la tendance vers la perception, c'est-à-dire vers « l'état passager qui enveloppe et représente une multitude dans l'unité », et la hiérarchie universelle s'établit d'après le degré de clarté et de distinction de ces perceptions. L'univers de Leibnitz est, selon l'excellente formule de Kuno Fischer, un système de lumières croissantes, où les forces représentantes deviennent toujours plus claires et plus distinctes et les objets représentés plus expliqués. L'on conçoit, d'après cela, que ce qui nous intéresse chez Leibnitz,

ce n'est pas qu'il ait défini le Beau, d'après Platon et saint Augustin, comme l'unité harmonieuse dans la variété ; ce n'est pas qu'il ait expliqué « ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités de sens » par de petites perceptions ; ce n'est pas même qu'il ait laissé entrevoir que la représentation esthétique consiste dans une vision claire, mais confuse, de l'ordre et de l'harmonie universelles, et que l'acte esthétique ou l'état artistique est comme une volonté confuse, grâce à laquelle les esprits sont capables de « produire quelque chose qui ressemble aux ouvrages de Dieu, quoiqu'en petit » et ne sont pas seulement « miroirs vivants ou images de l'univers des créatures, mais encore images de la Divinité même ou de l'auteur même de la nature, capables de connaître le système de l'univers et d'en imiter quelque chose par des échantillons architectoniques, chaque esprit étant comme une petite divinité dans son département » ; mais c'est que toutes ces assertions découlent d'une grande théorie métaphysique qui les explique et les justifie. Si l'esprit aime à contempler l'unité jointe à la variété, c'est qu'il y reconnaît à la fois la loi de l'univers et sa fonction essentielle. Le monde tout entier est construit sur le modèle de la perception : l'union de l'un et du multiple, nous la réalisons dans la moindre de nos démarches intellectuelles, et si nous tressaillons d'aise devant des objets où éclate l'ordre général, c'est au fond du spectacle de notre propre perfection que nous jouissons. L'harmonie universelle s'étend de nous aux choses et des choses à nous. Notre sensibilité, qui représente l'impression immédiate produite sur nous par les objets extérieurs, ne peut jamais entrer en conflit avec notre entendement : ce que celui-ci nous présente d'une façon claire et distincte, celle-là nous le fait entrevoir et deviner dans une vision claire encore mais confuse. La nature est faite pour nous et nous sommes faits pour la nature, parce que la nature est construite d'après le même plan que l'homme, que nous y découvrons les mêmes lois que celles qui nous régissent, parce que la nature c'est encore nous.

Ce sont là vues extrêmement profondes et l'on peut soutenir, sans ombre d'exagération, qu'elles dominent toute l'histoire de l'esthétique au XVIII^e^ et même au XIX^e^ siècle. Non seulement toutes les recherches des esthéticiens allemands jusqu'à Kant ont la prétention de se rattacher à la métaphysique de Leibnitz, mais nous verrons que Kant lui-même, malgré toute la différence des points de vue, est infiniment moins loin de cette conception du Beau qu'on ne le croit communément. Kant aussi, pour expliquer le phénomène de la beauté, éprouve le besoin de partir de l'hypo-

thèse que les choses sont faites pour l'homme, et que l'ordre, qui régit le monde sensible, a été établi par l'Intelligence suprême pour des intelligences. Lui aussi fera résider le caractère essentiel du Beau dans l'unité dans la variété, puisqu'il l'explique par l'harmonie de l'entendement, chargé de réduire à l'unité la multiplicité des données sensibles, et de l'imagination, chargée de représenter cette multiplicité. Lui aussi, enfin, pour légitimer l'universalité et la nécessité du jugement esthétique, partira du fait que cette harmonie de l'entendement et de l'imagination est la loi même de notre faculté de juger. Toute l'esthétique de Kant ne peut-elle pas être considérée jusqu'à un certain point comme la traduction, en termes subjectifs, de l'esthétique de Leibnitz? Pour ce qui est des successeurs idéalistes de Kant, et notamment de Schelling, il apparaît clairement qu'ils sont revenus, après de longs détours et par d'étranges chemins de traverse, à la conception leibnitzienne de l'organisation harmonieuse, de la beauté de l'univers.

Cependant, nous avons encore bien du chemin à parcourir, avant d'en arriver à notre but, qui est l'Esthétique de Kant. En Angleterre, paraissent, en 1711, les œuvres d'un disciple de Locke, dont l'enthousiasme platonicien, tout nourri de la moelle des chefs-d'œuvre de l'antiquité grecque et latine, a agi de la façon la plus efficace sur les plus grands esprits du XVIII^e^ siècle, sur Leibnitz et Voltaire, sur Diderot et Lessing, sur Herder et Schiller. Il est extrêmement malaisé de réduire à la roideur de formules d'écoles, la pensée souple, fuyante et rhapsodique de l'auteur des « Moralistes ». Shaftesbury lui-même a déclaré que sa principale préoccupation fut de rechercher de quelle façon il était possible de produire en nous ce que le monde appelle le bon goût, et l'on pourrait peut-être résumer la pensée spéculative qui a présidé à tous ses écrits, en disant que, selon lui, l'homme en visant au Beau, arrive en même temps, naturellement et nécessairement, au bien, que pour lui, comme pour Schiller, l'éducation esthétique doit précéder l'éducation morale et que, bien dirigée, elle rend celle-ci inutile. Un an avant la publication de la « Théodicée », il a esquissé de l'univers un tableau qui se rapproche de tous points de celui qui est tracé dans cette œuvre. Il a conçu, lui aussi, cette beauté faite de contrastes, où les divergences les plus saillantes se résolvent en une harmonie merveilleuse. Celui qui contemple avec amour et enthousiasme l'éternelle unité, la variété infinie, l'ordre incompréhensible des choses, pénètre jusqu'au sein même de la beauté divine et atteint par là à la vertu : « l'art et la vertu sont amis ; la connaissance du connaisseur d'art et la con-

naissance de la perfection morale se confondent ». Quelques années après, le philosophe suisse Crousaz développe dans sa théorie du Beau (1725) des idées analogues, mais qui, cette fois, sont manifestement dues à l'influence de Leibnitz : si nous prenons plaisir à l'unité dans la variété, c'est que celle-ci émane de l'essence divine, qui est, à la fois, l'unité suprême et un abîme de perfections variées, et si les objets beaux en eux-mêmes nous remplissent de sentiments de plaisir, c'est qu'une harmonie préétablie règne entre notre nature sensible et notre nature intellectuelle. En France, le Père André, après avoir distingué dans son *Traité du Beau*, 1741, le Beau essentiel, le beau naturel et le beau humain, se manifestant sous les deux formes du Beau sensible et du Beau intelligible, explique le Beau par l'ordre et surtout par l'unité, considérée comme principe métaphysique. C'est l'unité aussi qui est le principe esthétique de Hemsterhuys ; toute la nature tend naturellement à l'unité, ce qui s'explique par le fait que tout a été primitivement un; aussi les choses belles sont-ce celles, où la plus grande variété est réductible à l'unité la plus rigoureuse, ce dont l'âme peut se faire une idée dans le plus petit espace de temps imaginable. Il semble bien que l'esthétique européenne tout entière sera, au XVIII^e^ siècle, idéaliste et métaphysique.

Mais il n'en est rien. En France, un esthéticien trop peu connu, qui a exercé une influence considérable sur ses confrères anglais et allemands, l'abbé Dubos, essaie d'expliquer l'émotion produite en nous par la contemplation des œuvres d'art, en partant du fait psychologique « que l'âme a ses besoins comme le corps et que l'un des plus grands besoins est celui d'avoir l'esprit occupé. C'est ce besoin d'occupation qui fait comprendre que les hommes se plaisent aux passions, et qu'ils souffrent encore plus à vivre sans passions que les passions ne les font souffrir ». Or l'art produit des objets qui excitent en nous des passions artificielles, capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons, et incapables de nous causer, dans la suite, des peines réelles et des afflictions véritables. Les peintres et les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables. Ces passions artificielles sont moins intenses que les véritables, mais le plaisir que nous y prenons est plus pur, parce qu'elles ne sont pas suivies des inconvénients dont sont accompagnées les émotions sérieuses. C'est donc à notre sensibilité que l'artiste doit s'adresser : le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher. Aussi les prédilections dans les arts ne dépendent-elles pas de notre raison, mais de notre goût, et notre goût lui-même dépend-il de notre orga-

nisation, de nos inclinations présentes et de la situation de notre esprit. « Le raisonnement ne doit intervenir dans le jugement que nous portons sur un poème ou sur un tableau en général, que pour rendre raison de la décision du sentiment, que pour expliquer quelles fautes l'empêchent de plaire et quels sont les agréments qui le rendent capable d'attacher. » La raison doit donc se soumettre au jugement que prononce le sentiment. Il est en nous un sens destiné à juger du mérite des ouvrages qui consistent en l'imitation des objets touchants dans la nature : ce sens est le sens même qui aurait jugé de l'objet que le peintre, le poète et le musicien ont imité. « Ce sixième sens qui est en nous, sans que nous en voyions les organes, prononce sans consulter la règle et le compas : notre cœur s'agite de lui-même et par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement touchant. Tous les hommes sont aptes à juger des vers et des tableaux, parce que tous les hommes sont sensibles et que l'effet des vers et des tableaux tombe sous le sentiment. Le public ne sait pas indiquer les fautes en particulier : il les sent, et tous les raisonnements critiques ne sauraient lui persuader qu'un ouvrage plaise, lorsqu'on sent qu'il ne plaît pas, comme ils ne peuvent jamais faire accroire que l'ouvrage qui intéresse, n'intéresse pas. » Voilà des assertions qui présagent la théorie de Hutcheson et, par dessus Hutcheson, la théorie Kantienne, voilà le jugement esthétique devenu nettement un jugement de pur sentiment et les verdicts de la raison subordonnés expressément aux « appréhensions » de l'émotion. Un peu avant la publication des *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, de Dubos (1719), Addison avait brillamment inauguré, dans le *Spectator* (1712), cette esthétique descriptive, dans laquelle excellera la spéculation anglaise du XVIII^e^ siècle. Son analyse pénétrante y réduit le plaisir esthétique aux plaisirs de l'Imagination, parmi lesquels il distingue les plaisirs causés par les objets présents et les plaisirs causés par les objets absents, *primary* et *secondary pleasures*, les premiers étant directs et les seconds indirects ou associés. Tous ces plaisirs sont causés soit par ce qui est grand, soit par ce qui est extraordinaire, soit par ce qui est beau. Le Beau implique la gaîté, la variété des couleurs, la symétrie des différentes parties d'un objet et la convergence de ces parties vers une même fin. Au fond, toutes les jouissances sont finales et nous mènent à l'admiration du « *first contriver* ». A partir d'Addison, la spéculation esthétique ne s'arrête plus en Angleterre jusqu'à la fin du siècle, et, malgré quelques exceptions, son caractère dominant est d'être descriptive, empirique, ou, plus précisément, psychologique. Hutcheson considère le sentiment du Beau comme une

sensation de joie positive, jaillissant naturellement de la constitution de notre esprit, jugeant aussi infailliblement que tous nos autres sens et ne se trompant, comme eux, qu'à cause des associations qui viennent s'agglutiner au sentiment primitif et l'égarer. Le Beau doit être distingué profondément de ce qui est final, de ce qui est parfait et surtout de ce qui est utile : le désintéressement de l'état esthétique se trouve affirmé chez le psychologue écossais avec autant d'énergie que chez l'auteur de la Critique du Jugement. La *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* de Burke (1756), donne à la conception anglaise du Beau son expression la plus complète et la plus logique, et c'est pour cela que Kant, qui connaissait Hutcheson et Home, l'a choisie de préférence pour discuter, à son occasion, la méthode psychologique en esthétique. Burke part du phénomène du goût, qui résulte des plaisirs et des douleurs émanés de nos perceptions, et dont les verdicts sont aussi certains et aussi indiscutables que ceux de nos sensations : de même que la douceur est toujours agréable et l'aigreur ou l'amertume toujours désagréable, « personne ne trouve une oie plus belle qu'un cygne et ne donne la préférence à ce qu'on appelle un coq de Frise sur un paon ». Ce qui explique la variété des jugements esthétiques, c'est que le goût n'est pas une idée simple, mais qu'il se compose « des plaisirs primitifs des sens, des plaisirs secondaires de l'imagination, et des conclusions de la faculté raisonnante concernant les diverses relations de ces deux sortes de plaisirs et les passions et les mœurs et les actions des hommes ». Au fond, malgré ces divergences, les fondements du goût sont communs à tous les hommes, parce que ce sont les sens qui sont la source essentielle de toutes nos représentations et par conséquent de tous nos plaisirs, et que les sens ne sont ni incertains ni arbitraires. Cela étant donné, Burke affirme que la plupart des idées, capables de produire sur l'âme une puissante impression de plaisir ou de douleur, se ramènent aux deux instincts primordiaux de la nature humaine, à l'instinct de conservation et à l'instinct social ; le sublime correspond au premier, le beau au second, le sublime étant le plaisir que nous éprouvons lorsque nous avons une idée de douleur et de danger, sans y être actuellement exposés, et le beau, le plaisir causé en première ligne par l'amour sexuel et en seconde ligne par l'amour que nous portons au genre humain en général. Les passions excitées par le sublime sont l'étonnement, l'admiration, la vénération et le respect, les passions excitées par le Beau, l'affection et la tendresse. Mais cette tendresse doit être soigneusement distinguée du désir ou de l'appétit des sens, qui vise la possession,

tandis que l'amour du Beau se contente de la contemplation. De plus il faut séparer l'amour du Beau de la proportion, *convenience,* « qui n'est pas une cause première agissant sur les sens et l'imagination, mais un être de l'entendement, *a creature of understanding,* et de la finalité, *fitness :* si le Créateur, infiniment bon et infiniment sage, a souvent joint la beauté aux objets utiles et parfaits, cela ne prouve encore en aucune façon que les idées du beau, de l'utile, du parfait et du bien soient identiques, ni qu'elles dépendent aucunement les unes des autres. En fin de compte, le Beau, ne nous frappant sous aucun rapport de propriété, d'utilité et de perfection, est le plus souvent une qualité des corps, agissant mécaniquement sur l'esprit humain par l'intermédiaire des sens. La cause efficiente du Sublime est un sentiment de douleur, mais de douleur bienfaisante, accompagnant toute tension anormale de nos muscles et de nos nerfs ; la cause efficiente du Beau, un sentiment de plaisir positif, faisant naître l'amour, qui accompagne le relâchement de nos muscles et de nos nerfs. Cette analyse est des plus remarquables et elle a exercé l'influence la plus profonde sur Kant : si Burke assimile le sentiment du Beau à une sensation physique, il l'a du moins différencié expressément du désir pathologique, de la proportion, de la convenance et de la perfection. Enfin les *Elements of criticism* de Home, 1762, closent en quelque sorte le mouvement que nous décrivons. Home a été l'un des premiers esthéticiens à se rendre compte que le fondement de toute esthétique doit être une théorie des sentiments et des émotions. Développant une vue de Dubos, il soutient que nous aimons la passion parce qu'elle occupe l'âme, et que l'âme se plaît à tout mouvement, même quand il est sans but, comme le prouvent tous les jeux. Montrant ensuite comment dans la sympathie se fondent et se réconcilient l'amour de soi, satisfait par la conscience du jeu actif de nos énergies, et l'amour d'autrui, il insiste plus que Dubos, que Hutcheson et même que Burke, sur le caractère social des sentiments esthétiques. C'est la nature identique de l'espèce humaine qui explique l'universalité du goût. La contemplation du Beau établit des rapports réels entre le spectateur et tous ses semblables, constitués comme lui : est beau précisément ce qui représente ces rapports comme valant universellement pour tous. Toute action, tout sentiment, qui concorde avec la nature identique de notre espèce, nous paraît convenable et agréable, et ce sont les impressions, qui font vibrer dans l'homme ce qu'il a de commun avec tous les autres hommes et ce qui le relie à eux, qui méritent d'être appelées esthétiques, si bien que ce n'est pas parce qu'un objet est beau qu'il doit agir universellement et nécessairement, mais

que c'est parce que, sous toutes les différences qui séparent les individus, il reste toujours quelque chose d'universellement humain, qu'il doit y avoir des objets beaux. Il y a là un renversement dans la théorie du goût qui, malgré le caractère empirique des vues de Home, rappelle déjà singulièrement la position kantienne du problème.

Il faudrait, pour compléter ce rapide tableau de l'esthétique anglaise, mentionner encore les noms de Hogarth, de Harris, de Webb et de David Young ; montrer comment le premier a donné, par sa théorie de la ligne serpentine, comme une illustration du principe leibnitzien de l'unité dans la variété, comment les deux autres ont travaillé à la constitution d'une théorie des arts, comment le dernier enfin, tirant les conséquences des systèmes qui avaient substitué, comme organe de l'esthétique, le sentiment à l'entendement, démontre que la faculté créatrice ne saurait être le jugement, que le mépris de la science est souvent pour l'artiste ce que le mépris des richesses est pour la vertu, et que ce qui fait l'artiste, c'est le génie, qui est aussi supérieur à l'entendement, que l'est un Mage tout puissant à un architecte. Il faudrait ensuite revenir en France et s'arrêter un instant à Batteux, qui essaie de réduire à un principe unique les Beaux-Arts, en partant du fait que l'homme, ennuyé par le spectacle uniforme des objets offerts par la nature, a créé l'art pour se procurer un ordre nouveau et inattendu d'idées et de sentiments, qui réveillât son esprit et ranimât son goût. Mais le génie humain, étant essentiellement limité dans sa fécondité, a dû se borner à faire un choix parmi les plus belles parties de la nature, pour en former un tout exquis, qui fût plus parfait que la nature elle-même, sans cependant cesser d'être nature, si bien que « le génie, père des arts, doit avant tout imiter la nature, mais ne doit pas l'imiter telle qu'elle est, et que le goût, juge des arts, n'est satisfait que lorsque l'artiste a bien imité et bien choisi son modèle ». Puis il faudrait suivre ce principe d'imitation, et le voir triompher chez Diderot, qui, malgré les objections qu'il oppose à la théorie de Batteux dans l'article « Beau » de l'*Encyclopédie*, en est, au fond, le partisan le plus intransigeant, le met en tête de ses *Essais sur la peinture* et le développe incessamment dans les étincelantes causeries de ses *Salons*, et aboutir enfin à Rousseau, en qui se concentre, en quelque sorte, tout le mouvement sentimentaliste français et anglais, qui fait du sentiment, élargi et surtout approfondi, la manifestation la plus primitive et la plus pure, la plus individuelle et la plus générale de l'âme humaine, le maître suprême de la vie, non seulement esthétique, mais encore morale et sociale, à Rousseau, dont l'éloquence

« ensorcelante » a su captiver jusqu'à la froide raison de l'auteur de la Critique du Jugement.

Maintenant seulement nous pouvons retourner en Allemagne, et, cette fois, pour ne plus la quitter. Bien que les esthéticiens, dont nous allons parler, aient écrit, soit en même temps que leurs confrères anglais ou français, soit même avant eux, il était indispensable de donner le pas à ceux-là. Une fois que Leibnitz eut jeté, sur le marché européen des idées, ses géniales « fulgurations », et que Wolff eut catalogué et codifié les vues éparses de son maître, l'Allemagne, jusqu'à la fin du siècle, n'entre plus en ligne de compte pour la production générale des systèmes d'ensemble et des théories particulières. Elle constitue comme un immense réservoir vers lequel confluent tous les courants de la pensée anglaise et française, comme un énorme entrepôt, où s'emmagasinent toutes les idées esthétiques de l'Europe. Ces idées sont mises en circulation dans d'innombrables revues et gazettes littéraires, sont imitées, reproduites, démontées et montées à nouveau, jusqu'à ce que quelques esprits plus hardis et plus énergiques, tout en profitant, eux aussi, du travail accompli à l'étranger, tentent de s'élever au-dessus des résultats que celui-ci avait atteints, découvrent — comme Winckelmann — des provinces nouvelles dans le domaine des arts, reprennent — comme Lessing — toutes les questions traitées, en les approfondissant et en pénétrant jusqu'à leurs fondements derniers, et réduisent enfin — comme Kant — la multiplicité incohérente des points de vue à une unité organique, en rattachant les problèmes relatifs au Beau, au Sublime, au goût, au génie et aux arts, à un système ou plutôt à une méthode générale, valant pour toutes les manifestations de l'esprit humain. A partir de Kant, c'est l'Allemagne qui prend la direction de tout le mouvement et qui le garde, d'une façon incontestée, jusqu'au premier tiers de ce siècle, où s'écroule le vaste édifice hégélien et où commence un travail de désagrégation des théories esthétiques, au milieu duquel nous vivons encore. Si les idées esthétiques allemandes sont encore importées chez nous à un moment où, en Allemagne même, elles ont perdu de leur force agissante, d'autre part, l'esthétique diffuse, qui se dégage de la production artistique et littéraire de la France, agit de la façon la plus intense sur les penseurs allemands et vient se mêler à des influences multiples venues de tous les points de l'Europe.

Mais ce sont là considérations prématurées. Nous en sommes au commencement du XVIII^e^ siècle, où l'Allemagne travaille à s'assimiler à la fois les vues de Leibnitz et les idées venues de France et d'Angleterre, où Addison, Dubos, Hutcheson, Hogarth,

Home, Diderot et Rousseau vont être traduits, où il est très difficile de faire le départ entre ce qui est dû à la pensée personnelle des chercheurs et à l'imitation étrangère. Là encore il faut partir des recherches des auteurs d'Arts poétiques, il faut remonter jusqu'à ces Bodmer, ces Breitinger et ces Gottsched, dont les querelles pédantesques font la joie des historiens de la littérature, mais chez lesquels l'on trouve néanmoins, à côté d'énormément de fatras, des germes de développement fécond. Les premiers en Allemagne, les esthéticiens suisses soutiennent « qu'il faut que la philosophie préside aux recherches du goût », et espèrent « que le bon goût se fraiera un chemin en Allemagne, depuis que la philosophie de Leibnitz y est universellement acceptée ». Dans leur revue *Les Discours des Peintres*, 1721, ils ébauchent les linéaments de leurs théories futures, ils insistent sur la poésie descriptive, ils demandent à l'artiste la vérité dans l'imitation de la nature, l'intensité du sentiment, et, avant tout, l'essor hardi de l'imagination, dans laquelle ils reconnaissent la faculté créatrice par excellence. Gottsched, de son côté, esquisse dans les *Vernünftigen Tadlerinen* les idées qu'il développera dans l'*Art poétique critique*, manifeste du dédain pour le sentiment et l'inspiration, et demande avant tout à l'artiste un entendement juste, pénétrant, solide et universel, un Jugement, *Beurtheilungskraft*, capable de tout représenter raisonnablement, c'est-à-dire conformément à la vérité et à la nature. A ce moment déjà se révèle entre les Suisses et Gottsched un antagonisme latent que ne tarde pas à dégénérer en querelle ouverte. Avant qu'elle éclate, avant même que les deux parties exposent leurs points de vue respectifs, paraît un mince ouvrage, sur lequel le critique Braitmaier dans son *Histoire de la théorie et de la critique poétique des Discours des Peintres jusqu'à Lessing, 1888*, a eu le mérite d'attirer l'attention, et qui pose d'une façon assez nette l'une des questions essentielles sur lesquelles roulera la discussion esthétique jusqu'à Kant et la critique kantienne elle-même. A la fin de l'édition des poésies de Canitz, le poète et le dramatiste König publie, en 1727, un *Traité du bon goût dans la poésie et dans la rhétorique*. Nourri de Dubos, des Dacier, de Rollin, de Shaftesbury et de Muratori, il envisage tout d'abord le goût comme la sensation (Empfindung) produite dans le sens commun par les impressions que reçoivent nos sens. Il cite et adopte la définition de M^me^ Dacier suivant laquelle le goût résulte de l'accord entre l'esprit et la raison, et explique cet accord, comme le fait la même année Crousaz, par une harmonie préétablie entre la nature objective d'un objet et l'impression qu'il produit sur une nature harmonieuse.

Puis il distingue dans le goût deux sortes de jugements : le jugement immédiat de la sensation et le jugement intellectuel du goût, reposant sur la connaissance des raisons qui le font agir. König ne sait évidemment pas lequel de ces deux jugements est le véritable jugement esthétique, et, ce qui montre son hésitation, c'est qu'en fin de compte il définit le goût de l'entendement « la force complexe de l'âme de sentir (empfinden) *et* de juger, grâce à laquelle elle éprouve, au moyen des organes des sens, une impression déterminée, dont elle juge par affection et par répulsion. » Il y a bien là deux jugements distincts, le jugement de la sensation, qui juge d'après le plaisir et qui précède toute réflexion, et le jugement rationnel, qui juge d'après des raisons, par liaison ou séparation de concepts, auquel le premier doit toujours pouvoir se ramener. La question de la part contributive dans le jugement esthétique, de ce qu'on appelle encore Empfindung et de l'entendement, est nettement posée dès les débuts de la spéculation esthétique en Allemagne. En attendant, les Suisses font paraître, en 1727, leur livre de l'*Influence et de l'usage de l'Imagination*, dans lequel, Bodmer, s'inspirant des articles d'Addison, explique le plaisir, causé par l'imitation de la réalité, par la comparaison qu'établit le spectateur entre le modèle et la copie et où, reprenant la question du goût, il fait reposer ce dernier dans la pénétration de l'entendement, qui doit pouvoir prouver par des raisons, pourquoi telle chose plaît et telle autre déplaît. Dans la Correspondance qu'il entretient avec le comte Conti, de 1728 à 1729, sur la nature du goût poétique, Bodmer confirme et renforce cette conception intellectualiste du goût. Le jugement de la sensation est arbitraire, individuel, subjectif et asservi à la mode; le jugement de la raison procède d'après des lois déterminées et a une valeur universelle. « Les règles de la poésie sont soumises jusque dans leurs moindres détails à des principes essentiels, fondés sur la nature des hommes et ayant une valeur universelle ». Le goût est donc affaire de l'entendement et comme l'entendement est essentiellement *un*, il n'y a qu'*un* bon goût, dont toute dérogation constitue le mauvais goût. Le plaisir que nous procurent les œuvres de la poésie et de la rhétorique, ne jaillit pas immédiatement de la sensation, mais de la réflexion dont la sensation n'est qu'une conséquence. Il semble bien que Bodmer — tout comme Kant — confonde deux sortes de sensations : l'impression immédiate, causée par la contemplation de l'œuvre d'art, avant toute réflexion, et le plaisir proprement esthétique qui suit la réflexion, et qui est comme le retentissement dans notre sensibilité de l'acte intellectuel du jugement. En un mot, le jugement

esthétique est une fonction de l'entendement et non pas de la sensibilité et le plaisir esthétique, une conséquence de l'activité de nos facultés intellectuelles et non de nos énergies affectives. C'est cette même théorie que nous trouvons exposée, tout au long, dans l'*Art poétique critique* de Gottsched, paru en 1730, célèbre par les recettes qu'il préconise pour fabriquer des fables et des épopées. Cependant, si l'on y regarde d'un peu près, l'on s'aperçoit que cette œuvre mérite mieux que des brocards. Elle aussi, affecte la prétention de se rattacher à la philosophie de Leibnitz et de Wolff : « Si on appelle philosophie la connaissance approfondie de toutes choses, chacun s'aperçoit que nul ne saurait caractériser un poète, si ce n'est un philosophe ». Après avoir fait résider le Beau, selon le canon uniforme de l'époque, dans l'accord du multiple, dans l'ordre et l'harmonie qu'expliquent les desseins réalisés de la création divine, et après avoir fixé, comme but à l'art, l'imitation de la nature parfaite, il aboutit, lui aussi, au problème du goût. Il commence par poser comme une sorte d'antinomie : d'une part, les gens qui jugent d'après leur goût, peuvent avoir, sur la même œuvre d'art, des avis absolument divergents, et, de l'autre, ces avis ne peuvent être vrais en même temps, puisqu'ils sont contradictoires. L'antinomie se résout en ce que c'est le jugement, qui est d'accord avec les règles de l'art et les affirmations des maîtres, qui doit être préféré. « Le bon goût est l'entendement, qui juge de la beauté d'un objet d'après la simple sensation, Empfindung, et qui en juge bien, dans des choses dont on ne peut avoir une connaissance exacte et distincte ». Le goût appartient donc à l'entendement : ni l'esprit (Witz), ni l'imagination, ni les sens ne peuvent prétendre le déterminer, à moins d'imaginer un sixième sens, le sensus communis, qui est précisément l'entendement. « Mais cet entendement est fondé sur la simple sensation, c'est-à-dire sur le sentiment intérieur éprouvé en face d'un objet beau, existant réellement ou créé par notre imagination ». La sensation éprouvée devant un tel objet doit nécessairement représenter sa beauté. Cette beauté est ressentie très clairement, mais indistinctement : car dès que nous pouvons nous en rendre un compte exact, le goût est transformé en connaissance. Le criterium du jugement du beau gît dans les règles de la perfection, valant également pour toute espèce d'objets beaux, pour les monuments, les descriptions, la musique, etc. Le goût est bon, quand il coïncide avec les règles déterminées par la raison. Il est à la fois inné et acquis : ce qui aide à le former, c'est l'usage de la raison personnelle et l'étude des bons modèles, avant tout l'étude des mo-

dèles grecs. Voilà le problème posé dans les termes que nous avons trouvés plus haut chez König, et que nous retrouverons chez Kant. D'une part, le goût appartient à l'entendement et comme tel, il est universel et nécessaire; de l'autre, il est fondé sur la sensation, — Kant dira le sentiment, — et comme tel, il est arbitraire et contingent. Les quatre œuvres que publient, en 1740, Bodmer et Breitinger, et dont la plus importante est l'*Art poétique critique*, n'apportent aucune conception nouvelle. Dans la préface du *Traité sur les comparaisons poétiques* et de l'*Art poétique critique*, Bodmer soutient contre Dubos, qui avait affirmé que la nature avait précédé l'art, et les meilleures œuvres les Arts poétiques et les rhétoriques, que si les anciens ont donné des modèles d'art accompli, avant toute poétique, c'est qu'ils ont dû suivre certaines règles — c'est là une formule de Lessing — vu que sans règles, il n'y aurait ni art ni nature, puisque les règles ne sont que le résumé de l'art et de la nature. Les anciens ont trouvé, par réflexion, les procédés par lesquels on peut exercer sur l'âme les plus puissants effets possibles, et, ces procédés, ils les ont appliqués de la façon la plus consciente dans leurs œuvres. Dans l'*Art poétique* même, le Beau est défini ce qui nous plaît et nous réjouit; or rien ne peut réjouir que ce qui est fondé sur la vérité et est cependant nouveau, d'où il suit que le Beau, comme l'avait compris Addison, devait être à la fois vrai, nouveau et instructif. Bodmer ajoute à ces trois éléments le grand et le véhément, — le sublime, pris dans le sens uniquement extensif, — et Breitinger le gracieux, qu'il pose comme la manifestation esthétique opposée au sublime. Enfin pour la question du goût, Breitinger, tout en se rendant compte de l'abîme qui sépare la connaissance scientifique générale et le jugement du goût, portant sur un objet concret et particulier, attribue toujours le jugement esthétique à l'entendement et le fonde sur la connaissance distincte de la nature de l'esprit humain et des impressions que lui cause le monde extérieur : la sensation immédiate ne crée que des illusions et si, dans les jugements du goût, il reste toujours quelque chose de confus, la vision trouble doit pouvoir se résoudre, en dernière analyse, en connaissance distincte. La théorie n'a pas fait un pas depuis König et Gottsched, et c'est chez eux qu'elle me paraît le plus clairement formulée. Pour trouver quelque chose de nouveau il faut abandonner les auteurs des Poétiques, tout en retenant le mérite qu'ils ont eu de poser quelques-uns des plus essentiels problèmes de l'esthétique, et en venir aux philosophes et avant tout à Baumgarten.

A considérer Baumgarten historiquement, il nous apparaît

comme le continuateur de Gottsched et des Suisses. L'idée de combler, par la création d'une critique du goût fondée sur des principes philosophiques, une lacune du système de Leibnitz, ce sont ces derniers et non pas lui qui l'ont les premiers conçue et en partie réalisée. Ce qui appartient à Baumgarten, c'est d'avoir baptisé la science nouvelle et d'avoir ainsi aidé à la constituer comme discipline indépendante, et de lui avoir assigné une place, à la vérité, bien humble et bien modeste, entre la logique supérieure et la morale : encore, pour être tout à fait exact, faudrait-il rappeler que, dès 1725, le Wolffen Bilfinger avait réclamé dans ses « Dilucidationes philosophicae de Deo, animâ humanâ, mundo et generalibus affectibus » une logique pour la faculté de connaître inférieure. Ce qui constitue la véritable originalité du philosophe de Francfort, ce n'est pas d'avoir conçu, — notamment dans l'Aletheophilus, — l'idée d'une science, fixant les lois de la connaissance sensible, comme la Logique fixe les lois de la connaissance rationnelle, mais c'est d'avoir fait de cette Logique inférieure la science du Beau, c'est d'avoir conçu l'esthétique à la fois comme « scientia cognitionis sensitivæ et gnoseologia inferior et comme ars pulchre cogitandi et theoria liberalium artium ». La beauté étant la perfection de la connaissance sensible, la Logique de la connaissance inférieure ou de la connaissance sensible doit constituer en même temps la science du Beau. Cette logique inférieure devait, d'après le plan développé dans l'Aletheophilus, avoir deux parties : la première aurait traité des arts de la connaissance elle-même, de l'art de l'attention, de l'abstraction, de l'art d'améliorer les expériences, et la seconde de la représentation vive de ces arts. L'Aesthetica développe et essaye d'appliquer les vues ébauchées dans les « *Meditationes de nonnullis ad pœma pertinentibus* » et de « *l'Aletheophilus* ». L'Esthétique est la science de la connaissance sensible, la beauté, la perfection sensible comme telle ; elle consiste dans l'accord perceptible (phænomenon) des pensées, abstraction faite de leur ordre et des signes qui servent à l'exprimer ; dans l'accord perceptible de l'ordre, dans lequel nous rangeons les belles pensées, avec lui-même et avec les objets pensés, en d'autres termes, dans la beauté de l'ordre et des divisions ; enfin, dans l'accord interne et perceptible des signes avec l'ordre et avec les objets pensés. Baumgarten ne fait que systématiser les vues de Leibnitz et de Wolff, qui avait déjà dit : « hinc definiri potest pulchritudo quod est *observabilitas perfectionis* ». Entre le domaine de la connaissance obscure et confuse et celui de la connaissance claire et distincte, s'étend un territoire intermédiaire, le territoire de la connaissance claire

mais confuse et c'est là que réside le Beau. Le Beau ne saurait être que perfection, c'est-à-dire unité dans la multiplicité, consensus plurium inter se ad unum, puisque seule la perfection, — la nôtre ou celle d'autrui, — peut provoquer en nous du plaisir, mais c'est une vision trouble et confuse de la perfection. Le Beau est une étape préparatoire du parfait, l'esthétique une logique inférieure, la connaissance confuse une rançon de notre humaine infirmité. Pour l'être suprême, conclura légitimement Mendelssohn, dont le regard embrasse clairement et distinctement, non seulement les grandes lignes, mais encore tous les détails de sa création, le Beau ne saurait exister, et si, conformément à la marche progressive de la Monade, qui va de la représentation obscure à la représentation claire et de la représentation confuse à la représentation distincte, nous tentions de convertir toutes nos représentations confuses en représentations distinctes, le Beau s'évanouirait même pour l'homme. On pourrait donc soutenir, contrairement aux historiens de la philosophie qui, comme Kuno Fischer, font consister l'originalité de l'esthétique Kantienne dans la subjectivité du Beau, que, pour l'école de Leibnitz aussi, il n'y a pas de Beau objectif. Ce qui existe pour Baumgarten c'est le parfait : connu distinctement c'est le vrai, réalisé, c'est le bien, entrevu et pressenti, c'est le Beau. En tout cas, Baumgarten conserve le mérite d'avoir posé l'Esthétique en face de la Logique, comme discipline particulière, d'avoir distingué, plus profondément qu'on l'avait fait avant lui, le domaine de la connaissance confuse de celui de la connaissance distincte. Sans doute, pour lui comme pour Leibnitz et pour Wolff, le Beau est toujours la perfection de la connaissance sensible et l'Esthétique une science parallèle de la Logique, sa sœur puînée, qui court incessamment le risque, — nous l'avons vu chez Gottsched et les Suisses, — d'être absorbée par celle-ci. Mais, en somme, ni Baumgarten, ni Leibnitz, ne peuvent être accusés d'avoir confondu la sphère réciproque de la connaissance distincte et de la connaissance sensible. Si le Beau n'a pas de territoire dans l'univers, s'il n'a pas une existence objective, il existe subjectivement comme forme nécessaire de la pensée, comme manifestation originale de la connaissance, ayant une nature, une perfection, des lois particulières. Si toutes nos connaissances confuses, avons-nous dit, pouvaient être converties en connaissances distinctes, le Beau s'évanouirait. Mais ajoutons maintenant que c'est là un idéal que la monade humaine ne saurait atteindre et qui est réservé à la seule Monade suprême. Une fois que l'esthétique avait été définie la science de la connaissance sensible, et que cette connaissance

sensible avait été considérée comme indépendante, jusqu'à un certain degré, de la connaissance rationnelle, il était nécessaire qu'on se posât la question de savoir si, dans le domaine du Beau, c'était réellement de connaissance proprement dite qu'il s'agissait.

C'est là ce que se sont demandés Sulzer et Mendelssohn. Sulzer est le premier philosophe allemand qui eût trouvé insuffisante la théorie des facultés de l'âme de Leibnitz et de Wolff, et qui eût voulu qu'on fît place, à côté de la faculté de connaître et de la faculté de désirer, *facultas cognoscitiva* et *facultas appetitiva*, à la faculté d'éprouver du plaisir et de la douleur. Dans les *Untersuchungen über das Gefühl des Angenehmen*, 1751-1752, Sulzer réduit encore toute l'activité de l'âme à la faculté de produire des idées : selon que cette faculté est entravée ou s'exerce librement, on éprouve des sentiments de plaisir ou de douleur. Mais déjà dans les *Anmerkungen über den verschiedenen Zustand worin sich die Seele bei Ausübung ihrer Hauptvermögen, nämlich des Vermögens sich etwas vorzustellen und des Vermögens zu empfinden, befindet*, 1763, Sulzer distingue nettement deux facultés, la faculté de se représenter quelque chose et la faculté de se sentir ou d'être ému d'une façon agréable ou désagréable. Sans doute, cette faculté de sentir est encore subordonnée à l'entendement et surtout au sentiment moral, mais néanmoins il y a progrès réel sur les Suisses et Baumgarten et retour vers l'esthétique psychologique de Dubos et des Anglais. Dans l'article « goût » de l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, celui-ci est défini la faculté de sentir le Beau, comme la raison est la faculté de connaître le vrai et le parfait, comme le sentiment moral est la faculté de sentir le bien. D'après le même article et l'article « Beau », est beau tout objet, qui se présente à notre imagination d'une façon agréable, ce qui plaît, même si l'on ignore ce qu'il est et ce à quoi il peut servir. « Le Beau ne plaît pas parce que l'entendement le trouve parfait, ou le sentiment moral bon, mais uniquement parce qu'il flatte l'imagination, parce qu'il se présente à nous d'une façon agréable. Le sens intérieur par lequel nous jouissons de ce plaisir est le goût, c'est-à-dire la faculté de reconnaître le Beau dans une intuition (anschaulich), et d'en jouir grâce à cette intuition. » I. sépare le Beau, aussi nettement que Burke, de l'utile et surtout du parfait, et son argumentation fait déjà pressentir celle que nous trouverons chez Kant. « La perfection d'un objet n'est ni connue distinctement, ni même sentie confusément, si l'on ne commence par savoir, ou du moins par sentir, avec quelque clarté, la fin de cet objet. Or il y a une infinité de choses belles dont nous ne savons ni ne sentons la fin... On pour-

rait définir le Beau, la perfection de la forme extérieure ou tout simplement la *perfection de la forme... Donc le Beau n'intéresse que par sa forme, n'intéresse qu'autant que cette forme se présente aux sens ou à l'imagination d'une façon agréable, sans égard à sa matière ou à son organisation, qui en fait un moyen en vue d'une fin.* » Il est vrai que Sulzer distingue, au-dessus de cette beauté formelle, « une beauté paradisiaque ou céleste... qui naît de l'étroite union du parfait, du beau et du bien, et qui n'excite plus seulement le simple plaisir, mais une volonté intérieure véritable qui s'empare souvent de l'âme entière et dont la jouissance cause le bonheur ». Mais il n'importe, les principaux éléments d'une esthétique sentimentaliste se trouvent rassemblés dans le Dictionnaire de Sulzer et dans les œuvres de Mendelssohn.

Si nous avons présenté plus haut l'esthétique allemande du XVIII^e^ siècle comme le réservoir où venaient confluer toutes les idées esthétiques de l'Europe, c'est surtout à Mendelssohn que nous avons pensé, à Mendelssohn, à qui a manqué l'énergie intellectuelle nécessaire pour organiser tous les éléments dont il disposait, mais chez qui se trouvent, préformés en quelque sorte, tous les systèmes postérieurs, qui a des vues personnelles sur tous les problèmes essentiels de notre science, et qui a été le maître de Lessing et le prédécesseur direct de Kant. Lui aussi tente, mais en vain, de réconcilier Baumgarten et Burke, l'esthétique métaphysique et intellectualiste et l'esthétique psychologique et sensualiste. Dès sa première œuvre, *les Lettres sur les Empfindungen*, 1756, il reconnaît comme source du plaisir du Beau, d'une part, la connaissance confuse de la perfection ou de l'unité dans la variété, et de l'autre, — et cela avant Burke, — l'amélioration de l'état de notre corps, si bien que la véritable nature du Beau consiste à représenter la perfection, mais non plus seulement la perfection de l'Univers, mais encore, mais surtout, la perfection de notre propre corps. Puis dans ses *Hauptgrundsätze der schönen Wissenschaften und Künste*, 1757, il revient à la conception de Baumgarten, mais esquisse une théorie des arts, qui empruntée, quant à son principe, — la distinction des signes naturels et des signes arbitraires — à Dubos et à Harris, n'en est pas moins la plus complète et, je dirai, la plus satisfaisante, jusqu'à celles de Vischer et de Schasler. Ensuite, — avant de connaître Burke, — il pose les fondements d'une théorie du Sublime, dont il distingue comme Kant, deux formes principales : l'incommensurable de la grandeur et l'incommensurable de la force, et d'une théorie du Naïf. Il distingue nettement, dans ses *Considérations sur les facultés de connaître, de sentir et de désirer*, entre la connaissance

et le sentiment, mais il confond encore ce dernier, comme Sulzer et comme Kant, avant la lettre à Reinhold, avec le désirer. Dans les *Zufälligen Gedanken über die Harmonie der inneren und aeusseren Schönheit*, il examine les rapports entre la perfection et l'expression de cette perfection, entre ce que l'esthétique post — Kantienne appellera la forme et le contenu, et, aboutissant à la conclusion que la forme est l'expression naturelle de la perfection, il se sert de ce concept de l'apparence, Schein, qui jouera un rôle si considérable chez Kant, chez Schiller et dans toute l'esthétique idéaliste, et qu'il définit « la façon dont un objet se présente à nous, sans que nous l'analysions ni y réfléchissions ». L'objet beau est un objet qui a une apparence agréable, et dont nous jugeons par un jugement immédiat, qui ne dépend ni de nos jugements, ni de nos raisonnements, et qui est infaillible. Si un objet plaît à quelqu'un, c'est qu'il a des qualités appropriées à la nature du spectateur ; il n'y a pas d'idéal absolu du Beau ; les divergences du goût s'expliquent par les différences du milieu, de l'époque historique, du climat et de la religion ; cependant il doit y avoir une forme du goût appropriée à la perfection et à la félicité des hommes. Enfin dans sa dernière œuvre, les *Morgenstunden*, il rompt définitivement avec la division dichotomique des facultés de Leibnitz, source dernière de la conception intellectualiste du goût : « On a l'habitude de diviser les facultés de l'âme en faculté de connaître et de désirer et de ne considérer la faculté de sentir que comme une forme de la faculté de désirer. Mais il me semble qu'entre le connaître et le désirer gît la faculté d'approuver, « das Billigen, der Beyfall », le plaisir de l'âme, qui est très éloigné du désir. Nous considérons la beauté de la nature et de l'art avec plaisir, sans le moindre sentiment de désir ; bien plus, c'est une caractéristique particulière de la beauté que d'être considérée avec un plaisir tranquille, que de nous plaire, même quand nous ne la possédons pas et que nous sommes aussi éloignés que possible de la posséder. C'est seulement quand nous envisageons le Beau par rapport à nous et que nous considérons sa possession comme un bien, c'est alors seulement que s'élève le désir d'avoir, d'acquérir, de posséder, désir qui est absolument distinct de la jouissance du Beau. Et de même que ce désir de la possession, ce rapport à nous-même, n'a pas toujours lieu, de même le sentiment du Beau n'est pas toujours accompagné du désir et ne peut, par conséquent, pas être pris pour une manifestation de la faculté de désirer. » Voilà des formules nettement Kantiennes. Ajoutons que, dès 1777, le psychologue Tetens, qui, d'après Hamann, ne quittait jamais la table de travail de Kant, avait ramené, dans ses *Essais*

philosophiques sur la nature humaine et son développement, tous les actes humains à trois classes : les sentiments, les représentations et les actions dont les sources sont le sentiment, la faculté de représenter et la faculté d'agir ou la volonté. L'originalité de la faculté de sentir est donc reconnue définitivement de plusieurs côtés à la fois et, tout au moins pour le sentir, l'esthétique allemande, après avoir passé par la discipline wolffienne, revient à la conception de Dubos et de Burke.

En même temps, la dialectique toute puissante de Lessing travaille à l'établissement d'une théorie de l'art. L'art, pour lui, n'est plus une simple manifestation de l'instinct d'imitation, mais une énergie spécifique de l'esprit humain, qui crée, au-dessus du monde réel, qu'il nous est impossible d'embrasser dans son illimitation et dans sa complexité infinie, dont nous sommes incapables de pénétrer les fins, dont la loi est la perfection et non la beauté, un monde autre et supérieur, où, ce qui est épars dans la réalité, est réuni, où, ce qui est inexpliqué s'explique, où, ce qui est obscur devient transparent. Cet univers nouveau se subdivise en deux grandes sphères. D'une part s'étend le monde des lignes et des contours, le monde des formes où règne, en souveraine absolue, la loi du Beau, peuplé des nobles et calmes divinités que Winckelmann venait de révéler à l'Europe, et vers lesquelles aspireront et Gœthe et Schiller et Humboldt et les Schlegel. D'autre part s'ouvre le monde de la poésie, dont la loi est l'action, dont les héros sont éternellement en lutte avec la destinée et avec leurs propres passions : le poète, et avant tout le poète tragique, est l'historien de ces catastrophes, dont la représentation vive nous apaise, transforme nos passions en vertus (tugendhafte Fertigkeiten), et nous fait arriver à ce juste milieu, à cette maîtrise de soi, à cette sérénité, qui, pour Lessing, comme pour son maître Aristote, est la marque même d'une grande âme.

En même temps aussi, l'enthousiasme religieux de Winckelmann célèbre la statuaire antique et explique comment les artistes grecs, grâce à des conditions qui, jamais sans doute, ne se reproduiront, grâce à un climat, à des mœurs, à des traditions, à une organisation politique et religieuse, merveilleusement appropriés à l'éclosion d'une floraison artistique, ont créé, avant toute théorie, avant tout code, avant tout canon du Beau, des chefs-d'œuvre inégalables. L'expression des formes lumineuses et sereines qu'ils ont imaginées est la noble simplicité et la grandeur calme. Nul caractère contingent et arbitraire, nulle détermination trop précise n'en doit altérer la vérité universelle : « l'eau est d'autant meilleure qu'elle est sans goût ». Nulle image mortelle ne leur a servi de mo-

dèle, mais pour les créer, les statuaires de l'antiquité et les peintres de la Renaissance, dignes héritiers de leur génie, ont travaillé d'après des types supérieurs, qu'une mystérieuse intuition leur a révélés, et dont la véritable patrie est le ciel platonicien des essences idéales, dont la véritable source est la Divinité, d'où émane toute beauté.

Pour Winckelmann comme pour Lessing, la caractéristique de l'artiste véritable est le génie, qui suivant une parole de ce dernier, qui rappelle à la fois un mot de Leibnitz et un mot de Kant, « imite en petit le génie suprême, en modifiant, en échangeant, en diminuant et en augmentant les parties du monde réel, pour en créer un monde nouveau ». Cette conception du génie, conséquence nécessaire de l'esthétique sentimentaliste, comme le prouve l'exemple de Dubos et surtout de David Young, préparée par Klopstock, le premier en date des *Geniemänner* de l'Allemagne, devient le mot d'ordre d'une école de jeunes révolutionnaires, dont les chefs s'appellent Hamann, Lavater, Herder et le jeune Gœthe, et qui tous, malgré les efforts que Lessing a faits pour en répudier la paternité, descendent de lui en droite ligne. Lessing a eu raison d'affirmer que ce sont les génies qui créent les règles de l'art. Les règles données par le génie sont les seules que l'on doive reconnaître ; mais comme elles varient de génie à génie, c'est confesser au fond qu'il n'y en a pas. Il y a eu, il y a des êtres privilégiés, qui ont reçu comme une révélation de la beauté. Ce qui les caractérise, c'est que loin d'imiter quelque modèle, que loin de se plier à quelque règle ou à quelque théorie, ils suivent aveuglément leur libre inspiration. L'originalité la plus absolue, le mépris de toute loi esthétique, une individualité toute puissante, une énergie passionnelle indomptable, une sensibilité toujours frémissante, c'est là ce qui constitue le génie.

II

C'est seulement si l'on détache l'Esthétique de Kant sur le fond du tableau que nous venons d'esquisser, que l'on peut en mesurer la portée et en comprendre l'originalité. On s'aperçoit alors que la Critique du Jugement plonge par toutes ses racines dans les recherches esthétiques des penseurs français, anglais et allemands du XVIII^e^ siècle, et que son principal mérite fut d'avoir coordonné et synthétisé celles-ci. Non seulement la plupart des problèmes traités par Kant ont été soulevés avant lui, mais encore

la plupart des solutions qu'il adopte avaient été proposées. Le Beau a été considéré par l'école de Leibnitz comme l'une des manifestations les plus éclatantes de l'harmonie universelle, comme l'immanence de la Logique dans le monde sensible. Il a été séparé nettement par Hutcheson du désir pathologique, par Burke et Sulzer de la perfection et de ce que Kant appellera la finalité objective. Winckelmann, Sulzer et Mendelssohn ont insisté sur l'importance de la forme, et le dernier sur le concept de l'apparence. Le goût a été considéré par Dubos et l'école anglaise comme une fonction, non plus de l'entendement, mais bien du sentiment, et l'indépendance de ce dernier, aussi bien du connaître que du désirer, a été proclamée par Mendelssohn et par Tetens. Home a expliqué la possibilité du sentiment du Beau par l'existence, chez tous les hommes, d'un élément commun, immuable. Mendelssohn et Lessing ont constitué une théorie des arts, l'art a été envisagé par Winckelmann comme une création idéale, par Winckelmann, Lessing et tout le Sturm et Drang, comme la manifestation du génie. Toutes ces vues, nous les retrouvons, chez Kant, rattachées à une théorie centrale, et prenant, grâce à cette systématisation, une valeur et comme une signification nouvelles. Cette théorie n'est pas, comme on le prétend d'ordinaire, la conception subjective du Beau, qui, comme nous l'avons montré, peut être attribuée à Leibnitz et à Baumgarten et qui fut, en tout cas, la conception même de toute l'esthétique psychologique anglaise et française. L'originalité véritable du système Kantien me paraît résider dans une théorie nouvelle du goût. Jusqu'à Kant, règnent deux conceptions du goût, que nous avons trouvées bout à bout chez König et chez Gottsched : d'un côté, le goût est considéré comme fonction de l'entendement et alors il participe à l'universalité et à la nécessité de toutes les manifestations de la connaissance logique ; d'un autre côté, le goût est envisagé comme une fonction du sentiment, et alors il devient arbitraire, particulier et contingent, comme toutes les manifestations du sentir. C'est là l'antinomie profonde à laquelle se heurtent les esthéticiens du XVIII^e^ siècle, et que Kant essaye de résoudre, d'une façon inattendue, en faisant du goût, — tout comme Dubos et les Anglais, — un jugement du sentiment, mais en réclamant, en même temps, pour ce jugement du sentiment (Gefühlsurtheil) et pour le sentiment de jugement (Urtheilsgefühl) qui en résulte, l'universalité et la nécessité, — tout comme l'esthétique intellectualiste.

Cette perspective théorique ouverte, il faut reprendre la méthode historique et se demander comment le problème du Beau s'est posé à Kant. Il faut constater, tout d'abord, que ce n'est pas

l'intérêt passionné pour l'art qui l'a conduit à reprendre la tentative de Baumgarten, sans cependant exagérer l'inaptitude esthétique de notre philosophe, en qui il ne faut pas voir uniquement l'ascétique auteur de la Critique de la Raison pratique, mais qu'il faut se représenter, d'après le beau portrait qu'a tracé de lui Herder dans les *Humanitätsbriefe,* comme un littérateur très prisé, un conférencier très couru, un causeur et un homme du monde très recherché, qui s'intéressait à toutes les manifestations de l'esprit humain, qui nourrissait ses théories de faits empruntés à tous les domaines de la science, « à l'histoire de l'humanité, à l'histoire des peuples et de la nature, aux mathématiques et aux sciences expérimentales », à qui, selon le mot de son illustre disciple et adversaire, rien de ce qui était digne d'être connu n'était indifférent. Le problème du Beau et de l'art ne pouvait lui avoir échappé, bien avant qu'il conçût la Critique du Jugement et, ce qui le prouve irréfutablement, ce sont les *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, publiées en 1764, qui lui valurent d'être appelé le La Bruyère de l'Allemagne ; c'est le programme de son cours de 1765-1766, où, à côté de la critique de la raison, il se proposa de traiter de la critique du goût, c'est-à-dire de l'esthétique ; c'est enfin la lettre du 21 février 1772, adressée à Marcus Herz. Sans doute, les *Observations* ne peuvent en aucune façon être considérées comme les avant-coureurs de la Critique du Jugement, puisque Kant y traite du sentiment du Beau comme d'un sentiment entièrement empirique, plus délicat seulement que les sentiments pathologiques, et que le principal intérêt de cet opuscule réside dans des observations anthropologiques. Sans doute, les termes dont il se sert dans le programme, montrent, d'autre part, qu'il conçoit la critique du goût, selon l'exemple de son maître Baumgarten, comme une science auxiliaire de la logique, et estime-t-il encore dans la lettre à Herz, que le sentiment, le goût et le désir sensible, inséparablement unis, appartiennent au domaine de la raison pratique. Mais, en tout cas, ces faits nous empêchent d'attribuer la composition de la Critique du Jugement uniquement à l'esprit du système et nous montrent Kant, dans la période anté-critique, moins éloigné de toute préoccupation relative à l'art et au Beau, qu'on ne le prétend communément. Une note de la Critique de la Raison pure nous renseigne sur la position prise par Kant, en 1781, en face du problème du goût. De même que Hume l'a réveillé de son sommeil dogmatique pour la question de la valeur de la connaissance à prioritique, il est extrêmement probable que ce sont les Anglais, — Hutcheson, Home et surtout Burke, — qui l'ont mis sur la piste de l'erreur commise par

Baumgarten relativement à la valeur des règles du goût : « les sources des règles ou des critères du Beau étant empiriques, elles ne peuvent jamais servir de lois *a priori* propres à diriger le goût dans ses jugements, c'est bien plutôt le goût qui est la véritable pierre de touche de l'exactitude des règles ». A ce moment, le raisonnement de Kant est évidemment celui-ci : il ne pourrait y avoir de véritables règles du goût que si celui-ci était une fonction de l'entendement; or, le goût est une fonction du sentiment et est condamné, par conséquent, à rester arbitraire et contingent; donc, il ne saurait y avoir ni science ni critique du goût, puisque science et critique ne traitent que de l'universel et du nécessaire. Cependant, dès la deuxième édition de la Critique de la Raison pure, parue en 1787, Kant éprouve le besoin de corriger sa note : les règles ou critères du goût ne sont plus empiriques que dans leurs sources *principales* et sont seulement incapables de servir à des lois *a priori déterminées*. Puis, dans la lettre du 18 décembre 1787, à Reinhold, changement radical de point de vue : Kant a découvert que la Critique du goût a des principes *a priori* tout comme les deux Critiques antérieures, et enfin, dans la lettre du 12 mai 1789, au même Reinhold, cette Critique du goût est devenue une partie d'une œuvre, appelée du nom qu'elle a conservé, Critique du Jugement.

Comment la découverte s'est-elle opérée, quelles sont les racines de l'Esthétique de Kant? J'en aperçois nettement trois. Tout d'abord, sa conception de la sensibilité, et comme source du connaître et comme source des émotions. Comme source du connaître, Kant l'a séparée nettement, dans sa *Dissertation inaugurale*, en tant que réceptivité, de l'entendement, en tant que spontanéité. Il a affirmé que la différence, entre le sensible et l'intellectuel, n'est pas une différence de degré, mais une différence de nature, et, à y regarder de près, cette distinction seule suffit à ruiner toute la conception du Beau de l'école de Leibnitz. La définition, qui fait du Beau une connaissance confuse et sensible du parfait, devient, en effet, contradictoire, puisque, si la connaissance du Beau est sensible, elle ne saurait atteindre le parfait, qui est un concept intellectuel, et que, si le Beau est une connaissance du parfait, il ne saurait être une connaissance sensible. D'autre part, Kant, après n'avoir reconnu avec Leibnitz et Wolff que deux grands domaines de l'âme humaine, le domaine de l'entendement et le domaine de la volonté, et après avoir subordonné le sentir à ce dernier, — dans les « Recherches sur la clarté des fondements de la théologie et de la morale naturelles, dans la lettre citée à Marcus Herz, dans deux notes de la Critique de la Raison pure et de la

Critique de la Raison pratique, — arrive, à la fin de 1787, à la conviction que la faculté d'éprouver du plaisir et de la peine constitue une manifestation originale, une énergie spécifique de l'âme humaine. Cette constatation faite après, et vraisemblablement, d'après Mendelssohn, Kant devait nécessairement et naturellement s'imposer pour tâche, de chercher, pour la faculté nouvellement découverte, des principes *a priori*, analogues à ceux qu'il avait trouvés pour la faculté de connaître et la faculté de désirer, et c'est là, en effet, la fin première et essentielle de la Critique du goût.

La seconde racine de l'Esthétique de Kant est sa conception du sentiment intelligible moral. Pour agir, pour déterminer la volonté comme principe subjectif, pour pouvoir devenir mobile, la loi morale doit nécessairement pouvoir être sentie. Pour cela, il faut qu'il y ait un sentiment intelligible, pouvant être connu *a priori* et ce sentiment existe en effet, c'est le sentiment du respect. « C'est ici le premier, et *peut-être* le seul cas, où il nous soit permis de déterminer par des concepts *a priori* le rapport d'une connaissance (qui vient ici de la Raison pure pratique), au sentiment du plaisir ou de la peine. » Démontrer qu'il est un autre cas où il nous est permis de déterminer, par des concepts *a priori*, le rapport d'une connaissance, — qui ne vient ni de la Raison pure pratique, ni de la Raison pure spéculative, mais bien de la faculté de juger, — au sentiment du plaisir ou de la peine, n'est-ce pas là l'objet même de la Critique du Jugement? De plus, la Morale kantienne exigeait impérieusement un complément. Kant avait affirmé, dans la Critique de la Raison pratique, le primat de la raison pure pratique sur la raison pure spéculative. Or, la philosophie théorique et la philosophie pratique, tout en reposant sur les « concepts spécifiquement différents » de la nature et de la liberté, ont un territoire commun : l'ensemble des objets de toute expérience. Malgré l'abîme qui sépare les concepts de la nature et de la liberté, il faut que la liberté, grâce à son primat, puisse réaliser dans cet ensemble des objets de toute expérience, qui constitue la nature, le but posé par ses lois. La Critique de la Raison pratique se borne à poser le problème : la Critique du Jugement essayera de le résoudre définitivement.

La troisième racine spéculative de l'Esthétique de Kant est sa conception de la finalité. Après n'avoir admis pour l'explication du monde de l'expérience que le principe de causalité, et, après avoir semblé exclure la finalité de toute la sphère du connaître, Kant montre, dans l'Appendice à la Dialectique transcendentale, que la finalité est un principe euristique et régulateur, dirigeant l'en-

tendement vers « ce foyer imaginaire d'où les concepts ne partent pas réellement... mais qui sert à leur donner la plus grande unité avec la plus grande extension » ; c'est une Idée de la Raison, grâce à laquelle nous pouvons nous retrouver au milieu des innombrables séries de phénomènes qui constituent le monde extérieur, et envisager l'univers comme prédéterminé par l'Intelligence suprême pour notre intelligence. Nous savons de plus que, pour Kant, la morale tout entière constitue ce qu'il appelle « une doctrine pure de fins », et que, pendant cette même année 1787, où il a découvert le principe *a priori* du sentir, il a composé pour le *Mercure* de Wieland un travail sur l'*Emploi des Principes téléologiques dans la Philosophie*. Il soutient dans cet opuscule, d'une part, — conformément à sa conception de la finalité comme principe régulateur, — que dans la science de la nature, on doit suivre aussi longtemps que possible l'explication naturelle, empirique et physique, suivant la liaison des causes et des effets, mais qu'arrivée à la dernière cause d'explication fondée sur l'expérience, l'investigation se trouve infailliblement arrêtée, si elle n'a pas recours à un principe d'explication supérieur, dépassant l'expérience, au principe métaphysique de la liaison finale. D'autre part, il y définit les organismes des êtres matériels qui ne sont possibles que par le rapport de tout ce qui y est contenu, comme fin et moyen réciproques. La finalité est une fonction, une Idée de la raison : « Des fins ont toujours rapport à une raison, que ce soit notre propre raison ou une raison étrangère ».

La reconnaissance de la sensibilité, comme essentiellement différente, en tant que source du connaître, de l'entendement, comme indépendante, en tant que source des émotions, des domaines de la connaissance et de l'action; la reconnaissance, dans le sentir, d'une sphère intelligible et à prioritique et le primat de la raison pratique; la conception de la finalité comme Idée régulatrice et euristique et de l'organisme, comme explicable seulement par le rapport de tout ce qui y est contenu comme fin et moyen réciproques, voilà donc les trois racines de l'esthétique de Kant. Comment maintenant ces trois racines se sont-elles réunies, comment en a jailli, telle qu'une plante vivante, le système esthétique de notre auteur, comment la Critique du goût est-elle devenue la Critique du jugement?

Le problème que soulève cette question se pose précisément dans les termes que voici : Kant, à la fin de 1787, a-t-il prévu le rôle prédominant que joue la faculté de juger, *die Urtheilskraft*, dans son système définitif? M. Benno Erdmann, qui, dans son Introduction à son édition de la Critique du Jugement (Voss, 1884) a

étudié en détail la genèse de l'Esthétique kantienne, et M. Michaelis qui lui a consacré un programme *(Zur Entstehung von Kants Kritik der Urtheilskraft,* Gærtner, 1892) ne l'ont pas pensé et leur argumentation se résume dans les points suivants. Tout d'abord, le mot de Jugement n'est prononcé ni dans la lettre à Reinhold du 18 décembre 1787, ni dans celle, au même correspondant, du 7 mars 1788 ; ce n'est, comme nous l'avons dit plus haut, que dans la lettre du 12 mai 1789 que la Critique du Goût devient la Critique du Jugement, dont elle ne constitue plus qu'une partie. De plus, « le caractère systématique dans l'organisation de l'âme humaine » que, — suivant un passage capital de la lettre du 18 décembre, — « l'analyse des facultés étudiées précédemment par lui » a révélé à Kant, ne saurait s'appliquer, ainsi qu'on serait tenté de le croire, à la division de la faculté de connaître en Entendement, Jugement et Raison, puisque Kant parle « *des* facultés précédemment étudiées », c'est-à-dire de la faculté de connaître et de la faculté de désirer, et que cette dernière n'admet en aucune façon une division semblable. Par conséquent, conclut M. Erdmann, ce « caractère systématique dans l'organisation des facultés de l'âme » ne peut s'appliquer qu'à la relation des catégories, comme concepts rendant toute connaissance possible, aux jugements de l'expérience, relation qui vaut aussi bien pour la faculté de désirer que pour la faculté de connaître. La découverte faite par Kant, en 1787, consiste à avoir conçu les jugements de goût par analogie avec les jugements de l'expérience. De même que ceux-ci, tout en étant individuels et particuliers, peuvent légitimement réclamer l'assentiment de chacun, puisqu'ils sont fondés sur les conditions générales du Jugement déterminant (et non subsumant, comme dit Erdmann), conformément aux lois qui rendent possible l'expérience en général ; de même les jugements de goût, tout en étant, eux aussi, individuels et particuliers, peuvent prétendre à valoir universellement, puisqu'ils sont fondés sur les conditions universelles de toute connaissance empirique, à savoir : sur l'accord final d'un objet avec le rapport de nos facultés de connaître, c'est-à-dire de l'imagination et de l'entendement.

Je ferai valoir contre cette interprétation les objections suivantes. Tout d'abord, M. Erdmann omet dans la lettre à Reinhold un passage très important, qui me semble tout remettre en question. En effet, avant de parler du caractère systématique des facultés de connaître et de désirer, Kant dit en propres termes que « lorsqu'il hésite sur la méthode à appliquer à un ordre de recherches nouveau, il n'y a qu'à se rapporter à ce catalogue général des éléments de la connaissance et aux facultés de l'âme qui y corres-

pondent ». Ici, il ne s'agit plus, on le voit, de la faculté de désirer, mais uniquement du catalogue des éléments de la connaissance et des facultés générales y correspondantes, ce qui fait déjà pressentir, ce semble, le tableau synoptique placé à la fin de l'Introduction de la Critique du Jugement, et dans lequel le Jugement est considéré comme la faculté de connaître correspondant au sentiment de plaisir et de peine. De plus, il ne me semble pas que le « caractère systématique », résidant dans la relation des principes *a priori* à l'expérience, puisse s'appliquer à la raison pratique aussi bien qu'à la raison théorique et, surtout, je crois que précisément l'analogie établie, quant à la valeur universelle, malgré la particularité et l'individualité, entre les jugements de goût et les jugements empiriques, implique déjà la distinction du Jugement en jugement déterminant et jugement réfléchissant, et par conséquent, *a fortiori*, l'introduction du Jugement en général dans la Critique du Goût. Enfin, il est des preuves, non seulement négatives mais encore positives, de ce que Kant a prévu, dès 1787, le rôle joué par l'Urtheilskraft dans la Critique du Goût. Je n'arguerai pas de la lettre du 21 février 1772 à Marcus Herz, dans laquelle Kant met déjà sur la même ligne, les principes du sentiment, du goût et du Jugement, *Beurtheilungskraft,* bien que, malgré l'attribution du bien, comme effet à ce Jugement, ce parallélisme établi, dès l'abord, entre le Jugement, le goût et le sentiment, soit intéressant à noter. Mais je m'appuierai sur un texte de la Critique de la Raison pratique, parue, comme on sait, en 1788, et dont l'impression était terminée à la fin de 1787, comme nous l'apprend notre lettre du 18 décembre. Dans la Méthodologie de la Raison pratique, Kant, en examinant les différentes voies par lesquelles les lois de la raison pure pratique peuvent trouver accès dans l'âme humaine, veut que l'on se demande d'abord, si une action est objectivement conforme à la loi morale et à quelle loi morale, et ensuite, si l'action a été accomplie subjectivement, à cause de la loi morale, et a non-seulement une valeur légale, comme action, mais aussi une valeur morale, d'après sa maxime, comme intention (*Gesinnung*). Il est convaincu que cet exercice et la conscience de la culture de notre raison pratique, qui en résulte, doivent provoquer, peu à peu, un certain intérêt pour la loi de cette raison et pour les actions moralement bonnes, parce que nous finissons par aimer ce dont la contemplation nous fait sentir l'élargissement de nos facultés de connaître : ainsi, un naturaliste affectionne des objets, comme des insectes, qui ont d'abord répugné à ses sens, après qu'il s'est aperçu de la finalité de leur organisation. « Mais, continue-t-il, cette occupation de notre *Jugement, Urtheilskraft*, qui nous fait sentir nos pro-

pres facultés de connaître, n'est pas encore l'intérêt pour les actions et leur moralité. Elle fait seulement qu'on aime à juger de la sorte, *mit einer solchen Beurtheilung*, et donne à la vertu ou à la façon de penser d'après des lois morales une forme de la beauté, que l'on admire sans la rechercher pour cela *(laudatur et alget)*. Car tout ce dont la contemplation produit subjectivement une conscience de l'harmonie de nos facultés de connaître, et ce à propos de quoi nous sentons renforcée toute notre faculté de connaître, (entendement et imagination), produit un plaisir qui est communicable à d'autres, bien que l'existence de l'objet nous laisse indifférents ». N'est-ce pas ce texte, antérieur à la lettre à Reinhold, qui doit être considéré comme la véritable source de la Critique du Jugement? Non seulement que nous avons déjà ici, la communicabilité du plaisir esthétique expliquée par l'accord de la forme d'un objet avec l'harmonie de nos facultés de connaître, mais encore ce rapport harmonieux de l'imagination et de l'entendement est déjà considéré comme une particularité de la faculté de juger, ne visant en aucune façon à déterminer des concepts, mais se bornant à prendre conscience du jeu harmonieux des éléments qui la constituent, — ce qui est la caractéristique même du Jugement réfléchissant esthétique.

L'argumentation de M. Erdmann est donc en tous cas trop absolue. Il n'est en aucune façon démontré qu'au moment où il expose à Reinhold sa découverte d'un principe *a priori* de la faculté de sentir, Kant n'ait pas déjà entrevu les rapports tout particuliers qui unissent le Jugement, le sentiment de plaisir et la finalité. Sans doute, et le nom de « téléologie » que porte, lors de cette lettre, la troisième partie de la philosophie, et le long retard que subit la publication de la Critique du Jugement, nous induisent à supposer que si, dès la fin de 1787, Kant avait bien conçu les lignes maîtresses de son nouvel ouvrage, — à savoir la possibilité d'un jugement réfléchissant esthétique, universel et nécessaire, malgré sa particularité et son individualité, et fondé sur l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, condition subjective de toute connaissance empirique, de tout jugement, — il lui restait encore bien des points de détail à élucider. En tout cas, voici l'ordre dans lequel me paraissent s'être succédé les différents moments de la découverte des éléments constitutifs de l'Esthétique Kantienne. Avant tout, reconnaissance du sentir comme énergie spécifique de l'âme humaine, puis recherche d'un principe *a priori*, et fixation de ce principe dans la finalité : la troisième partie de la philosophie est la téléologie, et « le caractère systématique » de l'organisation de l'âme humaine, qui a été révélé à Kant

par l'analyse des facultés précédemment étudiées par lui, a pu consister dans le rapport qu'entretient la finalité, et avec la faculté de connaître, comme principe régulateur, et avec la faculté de désirer, comme but final. A ce moment, — et je placerai ce moment avant la rédaction définitive de la Méthodologie de la Raison pratique, et par conséquent avant la lettre à Reinhold, — il y a dû y avoir, comme nous l'indique cette lettre, hésitation et arrêt dans la recherche. Kant alors dresse un tableau des éléments de la connaissance et des facultés qui y correspondent. Il obtient, d'une part, trois facultés : la faculté de connaître, la faculté de désirer, et entre les deux, la faculté de sentir, avec, comme principes *a priori*, la conformité à des lois, le but final et entre les deux, la finalité, avec, comme application, la nature, la liberté et, entre les deux, l'art. Or, à la faculté de connaître en général, c'est, parmi les facultés de connaître particulières, l'entendement qui fournit ses principes *a priori*, à la faculté de désirer, c'est la raison. N'y a-t-il pas, parmi les facultés de connaître, quelque forme particulière fournissant au sentiment de plaisir son principe *a priori*, voilà les termes dans lesquels se pose à Kant un problème qu'il ne semble pas avoir prévu lorsqu'il avait entrepris d'écrire une Critique du Goût. Il le résout, grâce à son catalogue des éléments de la connaissance, en attribuant la fonction de fournir au sentiment son principe *a priori* — non à la raison, comme nous étions en droit de le supposer d'après l'Appendice à la Dialectique de la Raison pure, et d'après l'article sur l'*Emploi des principes téléologiques dans la philosophie* — mais bien au Jugement, *Urtheilskraft*, qui, d'une part, est, d'après la Critique de la Raison pure, l'entendement même, mais qui, de l'autre, en est déjà séparé dans cette même œuvre, puisque dans l'Analytique des principes, Kant distingue trois formes de l'entendement, l'entendement proprement dit ou faculté de former des concepts, la raison ou faculté de former des raisonnements et, entre les deux, le Jugement ou faculté de former des jugements.

Dès que le Jugement eut été reconnu comme faculté fournissant au sentir ses principes *a priori*, — que ce soit avant ou après 1787, — la question capitale de la Critique du Goût se trouvait posée dans des termes nouveaux. Le problème primitif avait été la découverte de principes *a priori* pour la faculté de sentir : maintenant il s'agit de rechercher si le Jugement, moyen terme entre l'entendement et la raison, ne contient pas aussi « sinon une législation particulière, du moins un principe *a priori* particulier », et c'est, disons-le tout de suite, ce renversement du problème qui, à nos yeux, est la cause des difficultés insolubles qui nous arrê-

teront dans la Critique du Jugement. Le Jugement, après n'avoir été, jusque dans la lettre à Reinhold, qu'un rouage secondaire, devient la maîtresse pièce de tout le système. Kant le subdivise en Jugement déterminant et en Jugement réfléchissant, et ce Jugement réfléchissant hérite de tout ce qui a été attribué, dans la Critique de la Raison pure, et dans le traité sur l'*Emploi des principes téléologiques dans la philosophie*, à la raison. Ce n'est plus la raison à qui incombe la tâche de systématiser l'ensemble de nos connaissances, mais c'est le Jugement réfléchissant, qui pour chaque particulier donné cherche le général, et rattache l'infinie variété des lois empiriques à une unité. Ce qui le lui permet, c'est qu'il recèle comme principe *a priori* le principe de la finalité de la nature pour notre faculté de connaître : voilà la liaison établie entre le Jugement et la finalité. Restait encore, pour justifier l'intrusion du Jugement, à opérer deux sutures bien difficiles : la suture du sentiment et du Jugement, et du sentiment de la finalité. L'intermédiaire dans les deux cas est l'état d'âme, *Gemüthszustand*, résultant du jeu harmonieux de nos deux facultés de connaître, de l'Imagination et de l'entendement. D'une part, tout jugement exige la synthèse de la variété de l'intuition, — fournie par l'imagination, — et de la représentation de l'unité de cette variété, — fournie par l'entendement. D'autre part, le plaisir esthétique ne naît que de l'accord de la forme d'un objet avec le jeu harmonieux de nos facultés de connaître : or cet accord est absolument contingent, et, par conséquent, quand il s'établit, il évoque nécessairement la représentation de la finalité de l'objet pour notre faculté de connaître, et c'est précisément la conscience de cette finalité qui constitue le sentiment du plaisir esthétique. Il résulte, de là, la conception de la finalité subjective, de la finalité sans fin, et la conception du jugement réfléchissant esthétique, c'est-à-dire d'un jugement, qui, tout en étant particulier et individuel, qui, tout en ayant un principe déterminant purement subjectif, peut cependant prétendre à valoir universellement et nécessairement, vu qu'en dernière analyse, il est fondé sur l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, harmonie requise pour toute connaissance, quelque vulgaire qu'on puisse l'imaginer.

Une fois arrivé là, il faudrait, avant de continuer, rebrousser chemin jusqu'à la Critique de la Raison pure, et étudier dans les deux rédactions de la Déduction transcendentale, les rapports normaux de cette imagination et de cet entendement, dont l'harmonie constitue l'état esthétique. Il faudrait faire voir comment, surtout dans la première rédaction, l'imagination remplit le rôle capital dans l'acte de la connaissance : elle est le guide de l'entendement

empirique, elle est le guide et l'interprète de l'entendement pur. L'entendement ne fait que suivre ses inspirations, que refaire, avec conscience, le chemin, que l'incomparable artiste de la connaissance se fraye librement et spontanément. Chacune de ses démarches constitue un progrès essentiel dans l'œuvre synthétique du connaître : ce n'est qu'après qu'elle a ouvert la route, que l'entendement ose s'y engager et s'y établir. Pour parler sans métaphores, Kant commence par distinguer deux imaginations, l'imagination reproductrice et l'imagination productive, auxquelles il fait correspondre deux formes de l'entendement, l'entendement empirique et l'entendement pur. L'entendement empirique prend conscience de la synthèse reproductrice de l'imagination, en reconnaissant, dans la nature, les lois que les constructions inconscientes de l'imagination y ont dessinées; l'entendement pur prend conscience de la synthèse transcendentale de l'imagination et des règles immanentes d'après lesquelles cette synthèse a été opérée, et crée, pour exprimer ces règles, un système de concepts purs, les catégories. L'imagination n'est donc autre chose que l'entendement inconscient, et l'entendement que l'imagination devenue consciente d'elle-même, ce qui explique la nécessaire harmonie de ces deux facultés dans toute manifestation du connaître, dans tout acte de jugement.

C'est par rapport à cette harmonie normale de l'imagination et de l'entendement qu'il faut se représenter l'harmonie spéciale à l'état esthétique. Tandis que dans tout jugement réfléchissant théorique, l'entendement intervient dans l'acte de la connaissance à deux reprises, tout d'abord pour donner l'unité du concept à la synthèse de l'imagination et, ensuite, pour élaborer le concept, en le comparant à des concepts analogues, en le subordonnant à des concepts supérieurs, dans le jugement esthétique cette seconde démarche n'a pas lieu, et la première est très différente. En effet, le jugement du goût ne vise, en aucune façon, le fond des choses ; il ne rapporte pas la représentation à un objet, afin de le connaître, mais au sujet, et à son sentiment de plaisir ou de peine. Il pourrait bien, lui aussi, s'il le voulait, réduire l'objet à un concept, en faire, au lieu d'un individu, valant en lui-même et par lui-même, un être logique, et le coordonner à d'autres êtres logiques. Mais sa particularité consiste à ne s'en tenir qu'à la superficie, à la forme, des choses, à comparer seulement cette forme au rapport des facultés qui le constituent, à constater, qu'en appréhendant les contours d'un objet donné, ses énergies se renforcent et s'intensifient, et à prendre conscience, que le plaisir résultant de cet accroissement d'énergie, repose sur les lois les plus intimes et les plus essen-

tielles de la structure de tout jugement, et peut, par conséquent, prétendre à être universellement et nécessairement partagé.

La théorie de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement comprise, tout le reste découle tout naturellement : le désintéressement, le formalisme, la finalité sans fin et surtout l'universalité et la nécessité. Le jugement esthétique, visant la forme, et non l'existence des choses, est évidemment désintéressé, puisque l'intérêt est précisément le plaisir que nous donne la représentation de l'existence d'un objet. Le jugement esthétique, étant irréductible à des concepts et se bornant à appréhender les contours des objets, ne saurait pénétrer jusqu'à leur fond intellectuel, ni déterminer jusqu'à quel degré ils remplissent le but posé par leurs lois d'existence : il ne se préoccupe que du groupement des parties qui les constituent, et du jeu intense et libre à la fois que provoque en lui ce groupement, s'il est harmonieux. Il résulte de là que les objets véritablement, *librement*, beaux, sont ceux que l'entendement, même s'il le voulait, serait incapable de réduire à des concepts, sont, par conséquent, des objets dépourvus de tout fond rationnel, de simples arrangements de lignes, de couleurs et de sons. Le jugement esthétique ne peut avoir pour principe ni une fin subjective, ni une fin objective : la première ruinerait le désintéressement, la seconde, le caractère esthétique du jugement. La finalité esthétique n'est que la simple forme de la finalité de la représentation, par laquelle un objet nous est donné, et elle consiste dans la conscience de l'accord de cette représentation avec le jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement. Enfin, et c'est là le but, comme ce fut le motif de toute la recherche, le jugement esthétique vise à l'universalité et à la nécessité. Son universalité et sa nécessité sont inférieures, en extension et en vertu nécessitante, à celles du jugement théorique et du jugement moral : son universalité est esthétique et non logique, et sa nécessité subjective et non objective. Il n'y a pas un concept, une règle, un canon du goût, auquel l'on pourrait subordonner tous les jugements particuliers. L'universalité et la nécessité du goût ne sont, en dernière analyse, qu'un idéal, toujours visé et jamais atteint, que nous impose l'organisation générale de nos facultés supérieures. Elles reposent sur l'identité de structure, non de notre faculté de sentir, comme l'avaient pensé Dubos et Burke, et comme, d'après le point de départ de Kant, on aurait été tenté de le supposer, mais bien de notre faculté de juger, sur une sorte de *sensus communis aestheticus*, et le plaisir esthétique véritable n'est ni le plaisir immédiat causé par l'appréhension de la forme d'un objet, ni même la conscience du jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement,

— comme l'affirme pourtant Kant à tant de reprises, — mais bien la conscience, que le plaisir, résultant de cette harmonie, peut être universellement et nécessairement partagé.

Voilà, dans ses lignes essentielles, l'histoire de la genèse de l'Esthétique de Kant et les idées maîtresses du système : tout le reste, — la question de savoir ce qu'est le Beau en lui-même, la beauté adhérente, les théories de l'art et du génie, du sublime et du comique, — ou bien, découle de ce que nous avons dit, ou bien, ne tient au système par aucun lien logique, ou bien, enfin, n'est pas résolu.

III

L'objet propre de ce travail est l'examen des théories esthétiques de Kant : je voudrais, avant de l'aborder, dire brièvement dans quel esprit je l'ai entrepris, quelle méthode j'ai suivie, à quels résultats j'ai abouti. Une question ou plutôt deux questions primordiales s'imposaient tout d'abord à mon attention : ma critique devait-elle être historique ou dogmatique, immanente ou transcendante, et ensuite, devais-je me placer exclusivement au point de vue de la philosophie kantienne, ou bien, au point de vue de l'histoire de l'esthétique, au point de vue d'une théorie du Beau.

Je n'ignore pas que c'est la critique historique immanente que préconisent, à notre époque, les plus éminents parmi les historiens de la philosophie. On demande, avant tout, au critique, de critiquer son auteur par lui-même et d'après lui-même, de se placer exactement au centre de perspective qu'il a choisi, et de ne pas envisager son système à la lumière d'un système différent. La première condition d'une bonne discussion est de partir de données identiques, il n'y a de combat loyal que quand les deux adversaires se servent des mêmes armes. Si le critique veut faire prévaloir ses propres idées, il y a des chances pour qu'il lui soit difficile, pour qu'il lui paraisse inutile, de pénétrer vraiment la doctrine qu'il se propose d'examiner, et pour que, loin de suivre l'évolution du système, tel qu'il s'est formé et développé dans l'esprit de son auteur, il ne s'attache qu'aux points par lesquels celui-ci se rapproche, et surtout s'éloigne de ses vues personnelles. N'est-ce pas s'interdire, dès l'abord, la possibilité de bien entrer dans les vues de l'auteur discuté, de lui rendre justice, et de révéler les erreurs dont il est vraiment comptable ? De plus, l'exposition des vues originales du critique se compliquant con-

tinuellement de la réfutation des opinions du philosophe qu'il étudie, il devient fort malaisé de démêler les unes des autres et de les apprécier équitablement.

Tout cela est vrai. Mais, d'autre part, il me semble qu'une critique absolument immanente est au fond impossible. Critiquer un système, qu'on l'avoue ou qu'on essaye de le dissimuler, c'est toujours, en fin de compte, opposer des idées à des idées, des théories à des théories. Dans la façon dont le critique pose et ordonne ses objections, dans la manière dont il instruit le procès fait à l'auteur du système à examiner, se révèlent, et ne peuvent pas ne pas se révéler, ses propres opinions. Il arrive nécessairement un moment, où même le critique immanent est obligé d'ouvrir sa visière et de révéler sa couleur. Pourquoi alors ne pas associer franchement la critique transcendante à la critique immanente? Pourquoi, après avoir examiné les théories d'un philosophe à la lumière de ses propres principes, ne pas les examiner à nouveau à la lumière de principes différents?

C'est là ce que j'ai tenté. Je me suis demandé, tout d'abord, jusqu'à quel point Kant a été conséquent avec lui-même, si les conclusions de son esthétique concordent avec ses prémisses et avec les résultats des deux Critiques antérieures ; si les termes qu'il a employés ont été toujours pris par lui dans le même sens et dans la même extension ; si la méthode qu'il a choisie était appropriée au sujet auquel il l'avait appliquée, et avait jailli organiquement du cœur même de ce sujet, ou bien, s'il s'était contenté de reprendre, non seulement la méthode générale, mais encore les méthodes particulières de la Critique de la Raison pure et de la Critique de la Raison pratique, et de couler, mécaniquement en quelque sorte, dans ces moules, qui lui avaient si bien servi dans ses recherches précédentes, la matière nouvelle ; jusqu'à quel degré enfin, il a soutenu une doctrine une, cohérente, d'une seule tenue, se développant logiquement dans toutes ses parties. Cette enquête achevée, j'ai repris chacun des grands problèmes soulevés par l'esthétique kantienne, à mon propre compte, j'ai essayé d'y séparer, ce qui est dû uniquement à l'esprit de système, ce qui ne vaut que pour les partisans intransigeants du Kantisme, de ce qui me semblait avoir une valeur indépendante et universelle. Je me suis efforcé de combler les lacunes que ma critique immanente m'avait révélées et de corriger les conclusions de Kant par celles auxquelles aboutissent la psychologie et l'esthétique contemporaines.

J'ai résolu de la même façon la seconde des questions que j'ai signalées plus haut, et qui, tout en se rattachant étroitement à la

première, ne se confond pourtant pas avec elle. D'une part, on le sait, la Critique du Jugement constitue un organe particulier et particulièrement intéressant du système kantien. Elle plonge par toutes ses fibres dans les Critiques de la Raison pure et de la Raison pratique. Elle a été composée avant tout, pour combler certaines lacunes que Kant avait constatées dans ses recherches antérieures, pour jeter un pont, — selon une expression qu'il affectionne, — entre le domaine de la nature et le règne de la liberté. Il semble, par conséquent, que la première, sinon l'unique préoccupation d'une critique de l'esthétique kantienne doive être de déterminer la place de la Critique du Jugement dans le système général de Kant, et de déterminer, si l'organe nouveau s'insère dans le réseau des organes étudiés auparavant par le philosophe, et s'adapte vraiment à la tâche qu'il lui a assignée. Mais, d'autre part, il est impossible d'oublier que ce sont les fondements d'une esthétique que la Critique du Jugement prétend nous fournir, qu'elle coordonne et concentre toutes les recherches des esthéticiens des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et qu'elle a donné l'impulsion à tous les grands systèmes qu'a vu éclore le XIX^e^. Il m'a donc semblé que, là encore, il fallait concilier les deux points de vue. Avant tout, il faut, en effet, ne demander à la Critique du Jugement que la solution des problèmes que Kant s'est posés, et dans la forme même où il les a posés : jusqu'à quel point un jugement esthétique universel et nécessaire est-il possible, jusqu'à quel degré résulte-t-il vraiment des éléments dont Kant l'a déduit, et quelle est la valeur de ces éléments eux-mêmes, quelles sont la nature et la portée du sentiment et de cette faculté de juger, de cette *Urtheilskraft*, à laquelle le philosophe a assigné un rôle si étrange et si imprévu ? Mais, cela fait, le critique n'a-t-il pas le droit de dépouiller les questions, soulevées par Kant, du lourd appareil de formules scolastiques dont il les a entourées, et que l'on s'est trop souvent contenté de considérer comme des êtres mythologiques et comme des symboles intangibles, et de les envisager en elles-mêmes et pour elles-mêmes, telles qu'elles se posent aujourd'hui encore à cette science du Beau, dont non-seulement l'achèvement paraît plus éloigné de nous qu'il ne le paraissait aux esthéticiens du commencement de ce siècle, mais dont même les premiers principes sont loin d'être établis et acceptés universellement.

J'ai donc examiné à ce double point de vue, — au point de vue immanent et au point de vue transcendant, au point de vue de la critique Kantienne et au point de vue d'une théorie du Beau, – ce qui m'est apparu comme les Idées maîtresses du système esthé-

tique de Kant. Je n'ai pas suivi l'ordre de la Critique du Jugement, assez incertain, du reste, et riche en tours, retours et détours de toute sorte, mais j'ai étudié successivement la méthode de Kant et ses théories du sentiment, du jugement réfléchissant logique, du jugement réfléchissant esthétique, du sentiment esthétique, du génie et des Beaux-Arts, du Beau et ses modifications.

Pour la méthode, j'ai montré tout d'abord que Kant ne s'est en aucune façon préoccupé de trouver, pour la matière nouvelle qu'il abordait, des moyens d'investigation nouveaux. Il s'est contenté d'appliquer à la Critique du Jugement, non-seulement la méthode générale, mais encore les procédés particuliers de la Critique de la Raison pure et de la Critique de la Raison pratique. L'originalité de l'esthétique kantienne consiste précisément à avoir fait entrer le problème du Beau dans l'orbite de la Critique, de l'avoir subordonné au grand problème que celle-ci tente de résoudre, au problème de savoir s'il y a en nous des principes synthétiques *a priori*. Appliquée au domaine du Beau, cette question devient singulièrement délicate et apparaît, au premier abord, comme un véritable paradoxe. Kant, nous l'avons dit déjà, concède avec Dubos et les Anglais, que le Beau provoque chez le spectateur, non pas un jugement logique, mais un sentiment; qu'en face du Beau, nous ne connaissons pas, mais nous avons conscience d'une activité favorable et harmonieuse de nos facultés, nous sommes impressionnés agréablement ou désagréablement, nous éprouvons du plaisir ou de la peine. D'autre part, nous savons aussi que nul philosophe n'a séparé aussi profondément le domaine de la sensibilité de celui de l'entendement, que ne l'a fait Kant et que, ce qui motive à ses yeux cette séparation, c'est que, pour lui, la sensibilité, même comme source du connaître, ne peut nous fournir que des données individuelles, particulières et contingentes, et que, seul, l'entendement, la connaissance proprement dite, recèle des éléments, sans lesquels toute pensée est inconcevable, et qui, par conséquent, peuvent légitimement prétendre à être universellement et nécessairement partagés. Or, le domaine du Beau n'est même pas celui de la sensibilité, en tant que source inférieure du connaître, mais bien de la sensibilité uniquement affective, de la réceptivité pure et simple, qui, par définition, est irréductiblement subjective et individuelle. Donc, d'un côté, il ne peut y avoir de Critique du goût que si le sentir recèle, lui aussi, des éléments synthétiques *a priori* et, d'un autre côté, toute la philosophie de Kant tend à réserver l'*a priori* au connaître et à l'exclure absolument du sentir. Il y a là une antinomie qui paraît irrésoluble

et que, disons-le tout de suite, Kant, malgré tous ses efforts, ne nous paraît pas avoir résolue.

En tout cas, la question étant ainsi posée, quelle devait être la première démarche de la Critique du Jugement ? Evidemment, elle devait viser, avant tout, à démontrer que, malgré toutes les apparences, il y a, dans le domaine du sentiment, certains centres, qui échappent à la contingence et à l'arbitraire, et où se rencontrent, de par une nécessité inhérente à l'esprit humain, dans une adhésion unanime, tous les êtres qui sentent. Or, cette première, cette nécessaire démonstration, Kant ne nous la donne nulle part, et nous ne la trouvons pas plus dans la Critique du Jugement que nous ne trouvons les démonstrations analogues dans la Critique de la Raison pure et dans la Critique de la Raison pratique. Au fond, Kant n'a jamais émis le moindre doute sur l'existence en nous de l'*a priori*, et c'est bien pour cela qu'il n'a pas éprouvé le besoin de la démontrer. Le point de départ de toute la philosophie kantienne est dogmatique et non pas critique. Pas plus que les dogmatistes, Kant ne croit contestable que la connaissance doive être acquise par la Raison pure et que celle-ci ne soit pas une source de connaissance particulière, produisant elle-même et d'elle-même les formes de la connaissance. La critique de Kant ne porte, en réalité, que sur la valeur et la portée de ces formes : la question de leur existence, il ne l'a même pas abordée. Sans doute, il est clair que l'*a priori* est impossible à démontrer et, qu'en dernière analyse, l'esprit, pour sortir des redoutables antinomies auxquelles il est acculé, en est réduit à un un acte de foi en la raison. Seulement nous avons le droit de reprocher au grand philosophe de n'avoir pas confessé expressément, que c'est par des actes de foi que doit débuter toute théorie de la connaissance, toute morale et toute esthétique. Toute la philosophie kantienne n'aboutit pas seulement à des postulats, mais débute par des postulats ou plutôt par des impératifs. Elle ne commande pas seulement à l'homme d'agir de telle sorte, que la maxime de ses actions puisse devenir une loi universelle et nécessaire, mais elle lui impose d'admettre que nous avons en nous des éléments de connaissance qui ne sont pas dus à l'expérience, elle lui ordonne d'avoir des sentiments identiques. L'esthétique de Kant est aussi impérative que sa morale et sa théorie de la connaissance.

C'est surtout en esthétique que cet *impérativisme* me paraît dangereux et contestable. En somme, sur quoi Kant se fonde t-il pour nous ordonner l'*a priori* intellectuel et l'*a priori* moral ? Sur l'impossibilité de concevoir sans cet *a priori* la science et

l'éthique, et sur le fait que toute science digne de ce nom et tous les systèmes de morale, sont fondés sur des éléments *a priori*. Or, même en matière de science et de morale, bien que des raisons extrêmement graves militent en faveur de l'*a priori*, l'on pourrait soutenir, que Kant n'a pas poussé sa critique assez loin, et n'a pas examiné d'assez près, si vraiment les sciences et la morale sont fondées sur des principes, ayant cette universalité et cette nécessité absolues qu'il revendique pour eux, et si, et les mathématiques et la physique et la morale seraient inconcevables avec des principes, n'ayant qu'une universalité et une nécessité « comparatives ». Mais, en tout cas, cette question, il devait se la poser à propos de la Critique du Goût. Là, il ne trouvait rien qui ressemblât aux assises majestueuses et en apparence inébranlables des mathématiques, de la physique, des codes et des canons éthiques. Il confesse lui-même que toute science du Beau est impossible et que la Critique du Goût est condamnée à ne rester qu'une critique. Il affirme, avec la dernière énergie, qu'en matière de goût, toute règle est inefficace, et que c'est toujours le sentiment individuel du spectateur qui décide en dernier ressort. Cela étant, l'*a priori* esthétique apparaît comme infiniment moins nécessaire et moins probable que l'*a priori* intellectuel et l'*a priori* moral. Kant dit bien qu'il serait « ridicule » de supposer que quand nous appelons une chose belle, nous ne prétendons parler que de notre sentiment personnel. Mais cela serait-il vraiment ridicule et, en tout cas, est-on fondé à en conclure que la raison *veut* que le sentir, aussi bien que le connaître et le désirer, soit soumis à des lois universelles et nécessaires, et est-on obligé d'admettre, sans examen, qu'un parallélisme rigoureux enserre toutes les manifestations de l'esprit humain et que, parce qu'il est possible et désirable qu'un accord universel règne entre la façon dont les hommes connaissent le monde extérieur et la manière dont ils agissent, il soit possible et désirable qu'un pareil accord règne entre les sentiments esthétiques de tous les hommes?

La méthode de Kant me paraît donc résider essentiellement en ceci. Elle commence par affirmer ce qui est en question, à savoir, — pour la Critique du Jugement — qu'il y a des principes *a priori* du sentir analogues à ceux du connaître et du désirer, et elle se demande ensuite comment, à quelles conditions, ces principes sont possibles. C'est parce qu'il *faut* qu'il y ait des principes *a priori* du goût, que Kant imagine le Jugement réfléchissant et que, d'une part, il lui attribue toutes les fonctions euristiques et régulatrices de la Raison, et que, de l'autre, il y découvre une forme de jugement, dont le principe est purement subjectif, qui n'apporte

rien à la connaissance, qui se borne à prendre conscience de l'état joyeux ou peiné de notre Moi et qui, cependant, a des titres légitimes à la communicabilité universelle. On ne s'explique pas comment des historiens de la philosophie, aussi avisés que Kuno Fischer et Jürgen Bona Meyer, ont pu soutenir, qu'au fond, la méthode de Kant est psychologique et procède par introspection. Ce n'est pas pourtant par analyse psychologique que Kant a pu découvrir en nous quelque chose qui ressemble au schématisme transcendental, à l'imagination productive ou au Jugement réfléchissant esthétique. Etant donné un fait incontestable ou prétendu tel, à quelles conditions est-il possible, c'est là, encore une fois, la formule de la méthode des trois Critiques. Que l'expérience interne, confirme ou démente les résultats auxquels Kant parvient, peu lui importe. Le *sic volo, sic jubeo* vaut aussi bien pour la Critique de la Raison pure théorique et pour la Critique du Jugement, que pour la Critique de la Raison pure pratique.

Kant ne s'est évidemment pas rendu compte lui-même du caractère impératif de sa méthode. Telle qu'il nous la représente, la méthode critique est un moyen d'investigation que les théoriciens les plus divergents ont le droit de revendiquer. « Cette critique, dit-il, dans la Préface de la seconde édition de la Critique de la Raison pure, est un traité de la méthode et non un système de la science même. » Avant de critiquer les résultats auxquels est parvenue la philosophie, Kant veut que l'on commence par soumettre « l'instrument » même de la philosophie, à savoir la raison, à une critique préalable. Il veut que « la raison reprenne à nouveau la plus difficile de toutes ses tâches, celle de la connaissance d'elle-même », qu'elle institue un « tribunal qui, en assurant les légitimes prétentions de la raison, repousse toutes celles qui sont sans fondement », qu'en un mot, la raison s'analyse elle-même et détermine exactement les limites de sa puissance.

Cette critique de la raison par la raison, moins nouvelle que ne l'a pensé Kant, puisque c'est là, au fond, la fin dernière que se sont proposée tous les philosophes, aussi bien les dogmatistes que les sceptiques, les rationalistes que les sensualistes, puisque c'est là l'objet même du *Discours de la Méthode* et des *Essais sur l'Entendement humain* de Locke, de Leibnitz et de Hume, était assurément une œuvre glorieuse à tenter, même si elle devait échouer, et elle clôt dignement le XVIII^e^ siècle, le siècle de la critique. Seulement, cette critique ne pouvait remplir la fin que lui avait proposée Kant, qu'à une double condition. D'une part, il fallait qu'elle ne se bornât pas à ce que Kant appelle la raison pure, c'est-à-dire la faculté des concepts *a priori,* mais qu'elle soumît à

son enquête toutes les manifestations de l'esprit dont Kant renvoie avec dédain l'examen à la psychologie empirique, et, qu'avant tout, elle recherchât les fondements de l'expérience, dont elle admet, sans discussion, la validité absolue. Il fallait, en second lieu, que Kant abordât sa Critique sans aucun parti pris, sans aucune idée préconçue, qu'il fît en quelque sorte le vide en lui-même et qu'il estimât, comme Descartes, que « pour toutes les opinions qu'il avait reçues jusques alors en sa créance, il ne pouvait mieux faire que d'entreprendre une bonne fois de les en ôter, afin d'y en remettre par après ou d'autres meilleures, ou bien les mêmes, lorsqu'il les aurait ajustées au niveau de la raison ». Or, j'ai montré que Kant n'a rempli ni l'une ni l'autre de ces deux conditions. D'une part, avec les dogmatistes rationalistes, il a admis, comme fait, l'existence dans la raison de connaissances *a priori,* et n'a pas semblé voir que la première tâche du critique n'était pas tant d'apprécier la valeur et la portée de ces connaissances *a priori*, que de prouver que de telles connaissances existent nécessairement. D'autre part, Kant n'a soumis à sa critique que la raison pure théorique, pratique et esthétique, et a exclu de son examen toutes les facultés, qu'avec Wolff, il a appelées les facultés inférieures. Ce double défaut de méthode se fait également sentir dans les trois Critiques et notamment dans la Critique du Jugement, où Kant pose d'abord, comme vérité démontrée et démontrable, et ensuite comme impératif, l'universalité et la nécessité du jugement esthétique, et où il ne soumet à aucune critique le sentiment, faculté sur laquelle il fait cependant reposer, avec raison, son esthétique tout entière.

La critique esthétique de Kant n'est donc ni complète ni impartiale, et, s'il a eu raison de revendiquer pour la critique du Beau une place à côté de la critique du Vrai et de la critique du Bien, cette place, il n'a pas su la déterminer avec exactitude. La science du Beau est avant tout une science psychologique. Le vice général de la philosophie kantienne, vice qui se fait sentir dans son esthétique autant et plus même que dans sa théorie de la connaissance et dans sa morale, est le mépris que les trois Critiques témoignent pour la psychologie. Si, comme Kant, on fait résider le Beau dans un état d'âme particulier du spectateur, dans une harmonie spéciale des facultés de connaître, la seule méthode qu'il soit légitime d'employer est la méthode psychologique. Le philosophe critique, après avoir fixé son point de départ, — le Beau résidant dans le sentiment, — aurait dû soumettre ce sentiment à un examen, dont il avait d'autant plus besoin qu'il avait été beaucoup moins étudié que la faculté de connaître et la volonté. Cette analyse, que Kant

ne nous a pas donnée, je l'ai tentée en m'inspirant des résultats de la psychologie et de l'esthétique contemporaines. Bien que je ne sois en aucune façon partisan de la psychologie physiologique et de la psychologie expérimentale, je crois que toutes les fois qu'il s'agit d'étudier un phénomène psychologique complexe, — et quelle manifestation de l'âme n'est pas complexe? — il faut essayer de remonter jusqu'aux sources de ce phénomène. Je crois avec la philosophie de l'évolution que, pour expliquer le supérieur, il faut descendre jusqu'à l'inférieur, sans croire pour cela, d'ailleurs, que le supérieur doive se réduire à l'inférieur. La méthode génétique n'exclut *a priori* aucune des solutions psychologiques, auxquelles se sont arrêtées les différentes écoles, qui ont essayé de se rendre compte de l'organisation de l'âme humaine. Elle veut tout simplement, avec le *Discours de la Méthode*, auquel il faut toujours en revenir quand il s'agit de recherches méthodologiques, « que chacune des difficultés que nous avons à examiner soit divisée en autant de parcelles qu'il se peut et qu'il est requis pour les mieux connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusqu'à la connaissance des plus composées ». L'on peut, dans cette ascension progressive de l'inférieur au supérieur, du simple au complexe, de l'homogène à l'hétérogène, ne pas trouver de point d'arrêt, ou au contraire soutenir que chaque degré correspond à quelque chose de nouveau, d'imprévu, de non explicable par le degré immédiatement précédent et même par tous les degrés antérieurs Mais, quel que soit le résultat auquel on aboutisse, c'est par le simple qu'il faut commencer.

C'est là la méthode que j'ai suivie pour étudier les problèmes que Kant a abordés. J'ai montré tout d'abord les lacunes, les confusions, les erreurs, qu'une étude de plus en plus pressante de la Critique du Jugement m'avait révélées. Pour le sentiment, j'ai reproché à Kant d'avoir confondu sans cesse le sentiment en général, le sentiment du plaisir et de la peine, avec le sentiment esthétique qui n'en est qu'une forme très particulière, raffinée et comme subtilisée. Puis j'ai fait voir que, dans la théorie du Jugement réfléchissant logique, Kant avait taillé à celui-ci un rôle considérable, que jusqu'alors il avait attribué, à juste titre, à la raison. J'en suis venu ensuite à la maîtresse pièce de tout le système, à la théorie du Jugement réfléchissant esthétique, et j'ai dit les graves raisons qui me paraissaient militer contre l'admission de cette faculté, que rien, dans les deux Critiques antérieures, n'avait fait prévoir et qui est, en effet, quelque chose d'artificiel et de factice. J'ai examiné, tour à tour, les rapports établis par Kant, entre le Jugement et le sentiment, et le jugement et la finalité, et j'ai fait

porter l'effort principal de ma critique sur la théorie de l'universalité et de la nécessité. J'ai résumé mes objections dans le dilemme que voici : ou bien, dans le jugement esthétique, c'est le sentiment qui précède le jugement, et alors il n'y a plus d'universalité ni de nécessité ; ou bien, c'est, au contraire, le jugement qui précède le sentiment, et alors toute la position kantienne du problème est renversée, le sentiment esthétique n'est plus ni immédiat, ni spontané, toute l'opposition faite par Kant à l'intellectualisme de Leibnitz et de Baumgarten est vaine, et la Critique du Jugement n'aurait jamais dû être écrite. Pour le sentiment esthétique, j'ai montré tout d'abord que Kant a compris dans ce terme des sentiments très différents, qu'il n'a pas eu soin de distinguer suffisamment, et je me suis attaché ensuite à la discussion de la théorie du désintéressement et des rapports du sentiment du Beau avec les sentiments de l'agréable et du parfait. J'ai examiné enfin les théories de Kant relatives à l'art, au génie, au Beau, au Sublime et au Comique, et j'ai conclu ma critique immanente, en faisant voir que, sur toutes les questions essentielles de son esthétique, — sur les rapports du Beau et du bien, du Beau et du vrai, de la forme et du contenu, — Kant n'est pas arrivé à des conclusions concordantes. A y regarder de près, même dans la Critique de la Raison pure, Kant a été avant tout un grand éclectique : il a jeté, dans le creuset de la critique, les grandes théories dont il avait subi l'apprentissage, notamment la conception dogmatique et rationaliste de Leibnitz et de Wolff et la conception sceptique et sensualiste de Hume. L'amalgame qui est résulté de ce mélange a pu, on le sait, être interprété de la façon la plus divergente et les écoles les plus opposées ont pu se réclamer à juste titre du grand philosophe. Il en est de même de la Critique du Jugement. Nous y constatons, d'une part, l'effort tenté par Kant pour réconcilier l'esthétique sentimentaliste et sensualiste de Hutcheson, de Home et de Burke, et nous en voyons jaillir, de l'autre, et jaillir nécessairement, organiquement, l'idéalisme mystique des Romantiques et de Schelling, le réalisme formaliste de Herbart et de Zimmermann et le sensualisme associationniste de Fechner, de Sully et de Grant Allen. L'esprit de Kant semble avoir été trop vaste, trop encyclopédique, trop universel, pour imposer à une question aussi complexe, que l'est la question du Beau, une solution unique. Il est, on le sait, des problèmes de mathémathiques qui admettent plusieurs solutions, et quand on se représente les multiples points de vue auxquels Kant envisage, et le problème du vrai, dans lequel prédominent tour à tour le scepticisme, le subjectivisme et le rationalisme métaphysique et le problème du bien, pour lequel il propose à la fois une solution senti-

mentaliste à la Rousseau, une solution rationaliste et une solution formaliste et le problème du Beau enfin, dans lequel il se montre à la fois subjectiviste, formaliste, sentimentaliste et idéaliste, il semble qu'il ait assimilé tous les problèmes philosophiques à des problèmes à plusieurs solutions. Mais tout en rendant plein hommage à la largeur d'esprit de Kant, qui l'a empêché de s'arrêter à des conclusions concordantes mais simplistes, je conserve le droit de lui reprocher de n'avoir pas confessé nettement la divergence des résultats auxquels il est parvenu, et d'être tombé ainsi, en faisant prédominer tour à tour chacune des solutions différentes qu'il nous présente successivement, et en tentant, mais vainement, d'y ramener toutes les autres, dans d'inextricables contradictions. En résumé, l'esthétique de Kant m'est apparue telle qu'un carrefour de forêt, auquel aboutissent et d'où partent de tous côtés des routes différentes : pour pouvoir s'orienter parmi les voies dans lesquelles se sont engagées et peuvent s'engager les recherches esthétiques, il est indispensable d'y parvenir, mais, si l'on veut pénétrer vraiment la nature du Beau et du sentiment esthétique, il est impossible de s'y arrêter.

Il est donc de toute nécessité, croyons-nous, de reprendre tous les points traités par Kant, conformément à la méthode génétique esquissée plus haut. Après avoir affirmé avec Kant que l'état esthétique est caractérisé avant tout par une excitation particulière, par un frémissement original de notre sensibilité, il faut soumettre celle-ci à une étude minutieuse. En soi, le sentiment esthétique, quelque raffiné, quelque subtil, quelque complexe, qu'on veuille l'imaginer, reste toujours un sentiment de plaisir. C'est de la décision que l'on porte sur la genèse du sentiment en général, et sur ses rapports avec le désirer et surtout le connaître, que dépend la solution des problèmes essentiels de la théorie du Beau. Selon que l'on subordonne le sentir au connaître ou le connaître au sentir, on s'arrêtera à des conclusions intellectualistes, sentimentalistes ou sensualistes. Je me suis donc attaché tout d'abord à l'étude du sentiment, envisagé dans ses manifestations les plus humbles. J'ai tenté ensuite de remonter jusqu'au sentiment si riche, si complexe du Beau. Ce sentiment, je l'ai analysé en détail et je l'ai décomposé en trois éléments principaux, — l'élément sensible proprement dit, l'élément intellectuel direct ou formel et les éléments associés. Puis j'ai réuni ces trois facteurs et je les ai réduits à un sentiment de sympathie particulière, que j'ai appelé le symbolisme sympathique, c'est-à-dire la faculté de se déprendre de soi-même et de vibrer à l'unisson des spectacles de la nature et de l'art. C'est dans cette même faculté de large et d'universelle sympathie que j'ai cru

trouver l'explication du génie et la genèse des arts. Je suis allé ensuite de la jouissance et de la création du Beau aux causes objectives de la beauté, et j'ai montré que seule une conception philosophique, qui n'admet pas de différence spécifique entre la matière et l'esprit, entre la nature et l'homme, pour qui la nature n'est que de l'âme éteinte et glacée, que seul, en un mot, le panthéisme est vraiment capable d'expliquer la beauté.

La partie essentielle de mon travail est, je l'ai dit déjà, la discussion de la théorie de l'universalité et de la nécessité des jugements esthétiques. Après avoir montré que, si comme Kant, l'on fait résider l'état esthétique dans le sentiment, toute universalité et toute nécessité proprement dite devient impossible, j'ai conclu, pour mon compte, de l'étude que j'ai faite du sentir, en général, et du sentiment esthétique, en particulier, qu'un sentiment esthétique *a priori* est une monstruosité logique, et que l'universalité et la nécessité est inconcevable en matière de Beau, en matière d'art, en matière de critique. Ce problème, on le sait, est à la fois très ancien et très actuel. Nous l'avons vu soulevé à nouveau tout récemment par celui d'entre nos critiques contemporains, qui soutient, avec la dernière énergie, contre ce qu'il appelle la critique impressionniste, qu'il y a en matière de Beau des critères absolus, et qu'il est aussi possible d'arriver à des jugements universels et nécessaires en esthétique, que dans n'importe quelle autre science. Une étude minutieuse de la question m'a fait arriver à des conclusions diamétralement opposées à celles qu'expose, depuis dix ans, M. Brunetière, avec une dialectique si vaillante. Il m'a semblé que le Beau est bien, pour chacun d'entre nous, ce qui lui plaît, et non ce qui *doit* lui plaire. Il m'a semblé que si, dans le domaine de la connaissance, nous sommes obligés, sous peine de nous résigner à vivre d'une vie toute animale, à nous conformer à des lois nécessaires, — que ces lois, d'ailleurs, soient dues à un travail immanent de l'esprit, ou à la somme, accumulée par nos ancêtres, des influences exercées sur l'être humain par le monde extérieur; — que si, dans le domaine de l'action, des impératifs sont indispensables, — que ce soient, d'ailleurs, des créations spontanées de la Raison pratique ou des résultantes nécessaires de la solidarité sociale, — et notre humanité trop imparfaite pour se passer de contrainte, et pour mépriser tout devoir, comme le *Uebermensch* que prêche le Zarathustra de Nietzsche; il m'a semblé que tout au moins dans le domaine du Beau, chaque individu doit conserver sa liberté pleine et entière et la conserve, en effet, malgré tous les codes esthétiques et malgré tous les Arts poétiques.

L'établissement d'un goût uniforme m'a paru aussi impossible

que peu désirable. De toutes les énergies de l'âme humaine, la sensibilité est la plus capricieuse, la plus volage, la plus instable de toutes les manifestations psychiques, c'est la plus individuelle. L'individu est le plus vraiment lui-même quand il sent. Ce sont des plaisirs et des peines qui forment le tissu indélébile de notre Moi. Tout le reste, toute notre vie pensante et agissante, ne vient qu'après, est ajouté à ce fond, émane de ce fond, et reste toujours, jusqu'à un certain degré, extérieur et factice. Sans doute, l'habitude émousse le timbre sentimental de la sensation ; celle-ci n'exerce plus d'impression sur notre affectivité, n'est plus sentie, mais seulement connue et devient un simple signe, nu et desséché. Dans les domaines de la connaissance et de la volonté, le sentiment nous apparaît comme un hôte importun, contre lequel nous sommes continuellement en garde et dont nous parvenons peu à peu à étouffer la voix. Il est une seule sphère, où le sentimen reprend son ancien empire, où il ne s'agit pour l'homme ni de connaître, ni de vouloir, mais avant tout de sentir ; où les représentations redeviennent ce qu'elles ont été d'abord, des créations du sentiment ; où les actions ne sont considérées qu'en tant qu'elles jaillissent du sentir, qu'en tant qu'elles provoquent du sentir, — et cette sphère est la sphère esthétique. C'est pour cela, c'est parce que le domaine du Beau et de l'art est avant tout le domaine du sentiment, que nous n'y supportons nulle contrainte. Chacun d'entre nous reste libre et doit rester libre de sympathiser avec les formes d'art les plus divergentes. L'établissement de ce goût uniforme, de ce sens commun esthétique que Kant a rêvé, serait la mort de l'art.

*
* *

J'ai cité Kant à la fois d'après la deuxième édition de Hartenstein (1867) et la traduction de Barni. Celle-ci, malgré de grands mérites, est loin d'être parfaite et j'ai eu l'occasion, chemin faisant, de corriger quelques-uns des très graves contre-sens que j'y ai notés. J'y ai renvoyé néanmoins parce que cela m'a paru commode pour mes lecteurs. Mais il va sans dire que chacun des passages cités a été très soigneusement vérifié.

Rennes, novembre 1895.

ESSAI CRITIQUE

SUR

L'ESTHÉTIQUE DE KANT

CHAPITRE PREMIER

LA MÉTHODE

I

La première question qui s'impose à nous, en abordant l'examen de l'esthétique de Kant, est la question de la méthode. On a pu dire avec raison que l'originalité de la philosophie kantienne en général, réside plutôt dans la façon dont elle pose les questions, que dans la façon dont elle les résout, que la philosophie critique tout entière n'est en somme qu'une méthode, un moyen d'investigation, que les systèmes les plus différents peuvent légitimement revendiquer. Si donc il est extrêmement important pour toutes les disciplines qu'embrasse la philosophie de Kant, — la métaphysique, la logique, la morale, la science de la religion, la science de la nature, l'anthropologie ou la psychologie, — de fixer précisément la méthode, cela doit l'être tout autant, et même plus, pour l'esthétique. Je dis plus, et parce que, pour Kant, l'esthétique a la particularité de n'être pas une science et de ne pouvoir jamais en devenir une, mais est condamnée à rester toujours une critique, et parce que l'esthétique ne saurait s'appuyer sur des corps de doctrine établis et indiscutés, comme certaines parties de la métaphysique et de la morale, auxquelles l'existence de sciences comme les mathématiques, la physique, la morale pratique

(Tugendlehre), la science du droit et les livres sacrés, sert de garantie et comme de contre-épreuve.

Le terme de méthode embrasse plusieurs significations. On peut entendre, par méthode, tout d'abord les voies qui ont amené un savant à se poser certains problèmes, et alors la méthode peut être dite méthode de découverte. En second lieu, on appelle méthode, — et c'est là, ce qu'en terme de science, on appelle la méthode proprement dite, — les voies et moyens particuliers par lesquels ce savant est parvenu à résoudre ces problèmes. Enfin, et subsidiairement, on peut encore entendre par méthode la façon particulière dont le savant expose les résultats de ses recherches, et c'est là ce que j'appellerai méthode d'exposition. Pour juger dans son ensemble de la méthode d'un philosophe, c'est à la fois sous ces trois points de vue qu'il faut l'envisager.

Pour la méthode d'exposition, — c'est par la dernière et la moins importante que nous commençons, — celle que Kant a employée dans la Critique du Jugement esthétique est non seulement, tout comme celle des deux Critiques antérieures, des plus compliquées, mais encore des plus fautives. L'œuvre est divisée en deux grandes sections : l'Analytique, avec ses deux parties, l'Analytique du Beau et l'Analytique du Sublime, et la Dialectique. Pour que cette division fût légitime, il faudrait évidemment que, comme dans la Critique de la Raison pure à laquelle elle est empruntée, l'Analytique et la Dialectique traitassent, ou bien des problèmes différents, ou bien les mêmes problèmes, mais d'une façon différente, tout en arrivant, bien entendu, à des conclusions identiques. Or, dans la Critique du Jugement, il n'en est pas ainsi. La Dialectique ne fait en somme que reprendre les questions traitées dans l'Analytique, en n'y ajoutant presque aucun élément nouveau, et en arrivant cependant, par une contradiction curieuse, à des conclusions que l'Analytique ne faisait pas tout à fait prévoir [1]. De plus, après avoir, dans l'Analytique, exposé successivement les quatre moments du Jugement du Goût et les deux formes du Sublime, Kant entreprend, au milieu de l'Analytique du Sublime, la déduction des jugements esthétiques en général, et notamment, des Jugements sur le Beau, — vu que le Sublime n'a pas besoin de déduction, — ce qui est une faute évidente de disposition. Ce qui peut servir à l'expliquer, c'est que Kant s'est peut-être rendu compte lui-même que cette déduction, qui semble bien n'avoir été imaginée par lui que par amour de la symétrie, et par une sorte d'attachement superstitieux pour

1. Cf. W. Nicolai, *Ist der Begriff des Schönen bei Kant consequent entwickelt*, Inaugural-Dissertation, Kiel, 1889.

les divisions qui lui avaient si bien servi pour la Critique de la Raison pure, ne méritait pas une division spéciale et pouvait s'insérer au besoin même dans l'Analytique du Sublime, vu qu'elle n'apportait rien qui n'eût pas déjà été dit et répété dans l'Analytique du Beau. Enfin, les chapitres relatifs au Génie, aux Beaux-Arts et, dans le chapitre des Beaux-Arts, la « Remarque » consacrée au Naïf et surtout au Comique, tout en contenant des vues à la fois profondes et fines, ne se rattachent par aucun lien naturel et logique, aux parties qui les précèdent. En un mot, il n'y a, dans la Critique du Jugement, aucun développement, aucun progrès dans l'exposition ; nous voyons se suivre les chapitres sans qu'ils nous apportent des éclaircissements sur les nombreux points qui nous ont paru obscurs ; nous sentons que nous piétinons sur place et, en somme, il suffirait presque de lire « l'Introduction » qui, d'ailleurs, est la partie la plus profonde de l'ouvrage, pour savoir tout ce que contient l'œuvre entière.

Quelques commentateurs ont voulu expliquer ces faiblesses de la méthode d'exposition de la Critique du Jugement par le grand âge de Kant, auquel il fait allusion lui-même, dans la préface de son ouvrage et, à la vérité, il est possible que cette raison soit pour quelque chose dans la lenteur et les répétitions dont se plaignent, très légitimement, tous les lecteurs de la Critique du Jugement. Mais, en tous les cas, cette raison n'est ni la seule ni la plus importante. Ce qui explique non seulement les faiblesses de la méthode d'exposition de la Critique du Jugement, mais encore tous les défauts de la méthode générale de l'Esthétique de Kant, c'est que cette méthode est tout simplement calquée sur la méthode de la Critique de la Raison pure. Kant, d'ailleurs, l'avoue lui-même avec une bonne foi un peu naïve dans la lettre du 18 décembre à Reinhold. « Je puis, dit-il, assurer sans présomption que, plus « j'avance dans ma voie, moins je crains qu'une contradiction ou « même une alliance, (comme il y en a maintenant si souvent), « puisse jamais porter sérieusement préjudice à mon système. « C'est là une conviction intime qui naît de ce que, quand je pro- « cède à de nouvelles recherches, je trouve mon système non « seulement d'accord avec lui-même, mais encore, si parfois j'ai « des doutes sur la méthode de recherches sur un sujet nouveau, « je n'ai qu'à me reporter à ce catalogue général des éléments « de la connaissance et des facultés de l'âme qui y correspondent, « pour recevoir des éclaircissements auxquels je ne m'attendais « pas ». L'aveu, on le voit, est on ne peut plus net. Kant ne s'est point demandé si le sujet nouveau qu'il vient d'aborder n'a pas besoin de méthode nouvelle. Il confesse cependant qu'il a eu

quelque hésitation sur la façon de procéder, mais que tous ses doutes ont été levés, quand il a appliqué tout simplement, non seulement la méthode générale, mais encore les méthodes particulières, les divisions de sa première grande œuvre, à son sujet nouveau. A ce moment du développement de Kant, les méthodes de la Critique de la Raison pure étaient devenues pour lui comme un instrument qu'il faisait fonctionner pour ainsi dire mécaniquement. Analytique et Dialectique, exposition et déduction, n'étaient plus des méthodes, étroitement appropriées au sujet traité et jaillies organiquement de ce sujet, mais c'étaient désormais comme des roues et des volants, destinés à broyer n'importe quels matériaux, ainsi que le furent plus tard, surtout sous les mains expertes du prodigieux ouvrier Hegel, la thèse, l'antithèse et la synthèse de Fichte. Nous pouvons donc conclure *a priori*, avant même d'aborder le sujet auquel elle a trait, que la méthode d'exposition de l'Esthétique de Kant n'a pas été appropriée à ce sujet, mais a été imitée mécaniquement de celle des deux Critiques antérieures.

II

C'est par la même observation qu'il faut commencer l'examen de ce que nous avons appelé la méthode de découverte de l'esthétique de Kant. Elle aussi est empruntée, en toutes lettres, à la méthode de la Critique de la Raison pure. Etant donné que le but de toute la recherche consiste à fixer les éléments aprioritiques de la connaissance logique, de l'action morale et du jugement esthétique, comment le philosophe procédera-t-il à la découverte de ces éléments aprioritiques, c'est en ces termes que se pose le problème de la méthode de découverte des trois Critiques. Il n'est pas très aisé de fixer précisément quelle fut la véritable méthode de découverte de Kant et il est peu de questions sur lesquelles les critiques aient plus divergé. Si nous consultons Kant lui-même, sa réponse est très nette, aussi bien pour l'esthétique que pour la théorie de la connaissance et la Morale. Pour découvrir l'*a priori*, il faut procéder, non pas psychologiquement, non pas « empiriquement », « par observation », « par perception », *a posteriori*, mais bien « d'après des principes », « d'après un concept ou une Idée », « d'après des principes *a priori* », « dogmatiquement », en un mot, *a priori*. Pour la Critique du Jugement en particulier, quand il s'agit des principes de la finalité formelle

de la nature, Kant affirme que d'en vouloir montrer l'origine par voie psychologique, c'est en méconnaître tout à fait le sens, vu qu'ils n'expriment pas ce qui arrive, c'est-à-dire d'après quelles règles nos facultés de connaître remplissent réellement leurs fonctions et comment on juge, mais comment on doit juger, et que, par conséquent, ils ont besoin d'une déduction transcendentale qui recherche leurs origines *a priori*, dans les sources de la connaissance[1]. De même, lorsque Kant affirme l'existence d'un sens commun esthétique, il conteste que ce soient les observations psychologiques qui nous permettent de l'affirmer[2]. De même encore lorsqu'il soumet à un examen suivi la méthode empirique de Burke, il rend hommage à la finesse des analyses du psychologue anglais et à leur importance pour l'anthropologie empirique, mais il affirme que, si véritablement les jugements de goût ont droit à une valeur universelle, — ce qui est le point de départ de toute la Critique du Jugement et toute sa raison d'être, — « il faut qu'ils reposent sur quelques principes *a priori*, (objectifs ou subjectifs), auxquels il est impossible d'arriver par la recherche des lois empiriques des modifications de l'esprit. Car ces lois nous font connaître seulement comment on juge, mais ne nous prescrivent pas comment on doit juger... Que l'on commence donc, si l'on veut, par une exposition empirique des jugements esthétiques, soit; mais l'examen transcendental de la faculté qui porte ces sortes de jugements est possible et appartient à la Critique du Goût[3].

D'après Kant lui-même, donc, c'est *a priori* qu'il faut rechercher les principes *a priori*, et cette recherche *a priori*, quelque paradoxale qu'elle puisse paraître au premier abord, est possible et nécessaire. Il est nécessaire que la recherche soit *a priori*, parce que si l'expérience reposait elle-même sur l'expérience, si toutes les règles, d'après lesquelles elle se dirige, étaient toujours empiriques et par conséquent contingentes, l'expérience n'aurait évidemment aucune espèce de certitude : ce serait une régression à l'infini[4]. Et cette recherche *a priori* des principes *a priori* est possible car « l'abstraction des formes *a priori* de notre esprit de la connaissance empirique, la définition de ces formes et leur liaison, sont tous actes aprioritiques, bien que l'expérience les précède dans le temps. On n'abstrait pas, en effet, ces formes de l'expérience, mais, au contraire, en se servant de ces formes don-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 188 et 189 ; Barni, t. I, p. 33.
2. *Ibid.*, Hartenstein, p. 245 ; Barni, p. 128.
3. *Ibid.*, Hartenstein, p. 286 et 287; Barni, p. 200.
4. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 35 et 36 ; Barni, t. I, p. 49.

nées *a priori*, on en abstrait tous les éléments empiriques qui y sont contenus [1]. »

La méthode kantienne, à en juger donc d'après le propre témoignage de Kant, est, au fond, la méthode dogmatique. Le philosophe Beneke a eu raison de dire qu'après avoir chassé la spéculation par pur concept par la porte de devant, Kant l'a fait rentrer dans sa méthode par une porte de derrière [2]. De même que les dogmatiques, Kant affirme que la connaissance doit être acquise par la raison pure, qui est une source de connaissance particulière, produisant elle-même, et d'elle-même, des matériaux de connaissance. C'est de concepts et de principes, gisant dans la raison même, que la réalité doit être déduite, d'après le modèle de la mathématique pure, par analyse de concepts et par dérivation syllogistique : ce n'est pas seulement la liaison des concepts, mais encore le contenu des concepts qui doit être *a priori*. La méthode critique n'ajoute au dogmatisme rationaliste qu'un seul élément, très important, à la vérité : l'examen scrupuleux de la valeur et de la portée des concepts et des principes déduits de la raison pure, examen qui aboutit, on le sait, à ne reconnaître la valeur des concepts et des principes *a priori* que pour les objets d'expérience, de telle sorte que si, pour ce qui est de la méthode, Kant est dogmatique rationaliste, tout comme Leibnitz et son école, pour ce qui est des solutions, de la valeur de la connaissance, il se rapproche au contraire des sceptiques sensualistes comme Hume.

Est-il légitime de prétendre, après tous ces aveux de Kant, avec Kuno Fischer, qu'au fond sa méthode de découverte a été inductive et non pas déductive, *a posteriori* et non pas *a priori* [3], et que c'est seulement sa méthode d'exposition qui a été déductive et synthétique [4], et, avec Bona Meyer, que Kant s'est abusé sur le véritable caractère de sa méthode et qu'en fait, il a acquis tous les résultats de la Critique par observation interne, par introspection et par réflexion sur les phénomènes observés en lui-même, (auf dem Wege der reflectirenden Selbstbesinnung und Selbstbeobachtung [5]). Pour résoudre cette question de la véritable méthode de

1. Benno Erdmann, *Kant's Kriticismus in der ersten und der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft*, Leipzig, 1878, p. 13, et Kant, *Ueber eine Entdeckun nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemac werden soll*, Hartenstein, t. VI, p. 15, note.

2. Beneke, *Métaph.*, p. 20, 133, 368, cité par Vaihinger, *Commentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft*, 1881, t. I, p. 125.

3. Kuno Fischer, *Geschichte der Neueren Philosophie*, IV, *Immanuel Kant*, 3e édition, I, p. 301, 302, 303.

4. Cf. *Prolegomènes*, Préface. Hartenstein, t. IV, p. 5.

5. Bona Meyer, *Kant's Psychologie*, Berlin, 1870, p. 122 à 143.

Kant, — une des plus difficiles que l'historien de la philosophie kantienne ait à décider, — il faut se représenter avec précision la façon dont Kant a posé le problème de la Critique. Toutes nos connaissances, concède Kant, commencent avec l'expérience, mais toutes ne peuvent dériver de l'expérience. En effet, il y a parmi ces connaissances des éléments absolument nécessaires et universels, et l'expérience ne pouvant jamais donner à ses jugements une nécessité et une universalité véritables, il faut que ces éléments dérivent d'une autre source, c'est-à-dire soient tirés de notre propre faculté de connaître. L'existence de sciences comme la géométrie, comme la physique, dont les propositions sont absolument apodictiques, est une preuve certaine de l'existence de ces éléments *a priori*, et les jugements auxquels donnent lieu ces éléments étant tous des jugements non pas explicatifs mais extensifs, non pas analytiques mais synthétiques, tous les problèmes qu'aura à résoudre la Critique de la Raison pure se réduisent bien à cette formule unique : comment des jugements synthétiques *a priori* sont-ils possibles [1] ?

Il faut distinguer, dans cette argumentation, qui nous semble bien résumer l'essence de la Critique, plusieurs éléments et, tout d'abord, deux grandes questions : d'une part, l'affirmation de l'existence d'éléments *a priori* de la connaissance et, de l'autre, la question de la possibilité de l'application de ces éléments *a priori* aux objets d'expérience. A ces deux grandes questions fondamentales s'en joignent un certain nombre d'autres et notamment, d'une part, l'existence des éléments de la connaissance aprioritique une fois admise, la recherche, l'énumération et le catalogue de ces éléments, et, de l'autre, une fois la possibilité de l'application des éléments *a priori* à l'expérience démontrée, la question de la possibilité, ou plutôt la preuve de l'impossibilité de leur application à tout ce qui n'est pas objet d'expérience.

Or, il nous semble que pour la première grande question, la question fondamentale de la Critique, à savoir l'affirmation de l'existence des éléments *a priori* dans la connaissance, Kant, malgré ce qu'en disent Kuno Fischer et surtout Bona Meyer, n'a pas procédé par induction. Il affirme que toutes nos connaissances commencent *avec* l'expérience, mais qu'il ne résulte pas de là qu'elles dérivent toutes *de* l'expérience, et la raison qu'il en donne, c'est que l'expérience nous enseigne bien « qu'une chose est ceci » ou cela, mais non qu'elle ne puisse être autrement », et en second lieu, « que l'expérience ne donne jamais à ses jugements une

1. *Critique de la Raison pure.* Introduction, *passim.*

» universalité véritable ou rigoureuse, mais seulement supposée » et comparative, fondée sur l'induction ; si bien que tout revient » à dire que nous n'avons point trouvé jusqu'ici dans nos obser- » vations d'exception à telle ou telle règle : si donc on conçoit un » jugement comme rigoureusement universel, c'est-à-dire comme » repoussant toute exception, c'est que ce jugement n'est point » dérivé de l'expérience, mais que sa valeur est absolument *a* » *priori*[1] ». On s'aperçoit immédiatement, en lisant cette démonstration, que pour la rendre complète, il manque un point essentiel, à savoir, la démonstration que nos jugements ont précisément cette *universalité véritable et rigoureuse*, et non pas seulement cette *universalité supposée et comparative* que fournit l'induction. Or, cette démonstration, Kant ne nous paraît pas l'avoir faite. Il n'a pas examiné d'assez près, si la science, aussi bien la science mathématique que la science de la nature, n'est pas fondée, en fait, sur ces jugements à universalité comparative, si, au début de toutes les sciences, même des sciences mathématiques, les propositions, sur lesquelles s'élève tout l'édifice, ne sont pas dues à l'induction. Il en est tout de même de la morale kantienne. Pour qu'il y ait des impératifs catégoriques, il faut qu'il y ait un devoir absolu, purement formel, ne reposant, en dernière analyse, que sur le caractère universel et nécessaire de la Loi. Seulement, Kant ne s'est pas assez demandé, s'il y a, en fait, des impératifs catégoriques, si nous agissons jamais, si nous pouvons jamais agir, d'après la forme vide de la Loi universelle, ou bien, si, au contraire, tous nos impératifs catégoriques ne se réduisent pas, en dernière analyse, à des impératifs hypothétiques.

Nous aurons à revenir, à propos de l'esthétique, sur cette grave lacune de l'argumentation de Kant, nous aurons à montrer que la philosophie kantienne ne se termine pas seulement, mais commence par des postulats. Ici, où nous ne nous occupons que de la méthode de Kant, nous sommes en droit de conclure, avec Kant lui-même, que, quoi qu'on en ait dit, tout au moins au début, elle n'est pas inductive; mais que c'est bien, — comme il l'affirme, — *a priori* qu'il pose des éléments *a priori* de la connaissance, tout comme l'avaient fait, avant lui, les grands dogmatiques Platon, Spinoza et surtout Leibnitz, dont des travaux récents ont montré l'influence considérable, exercée non seulement sur les œuvres de la période antécritique, mais encore sur l'élaboration de la doctrine définitive de Kant[2].

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 33, 34, 35 ; Barni, t. I, p. 45, 47.
2. Cf. Benno Erdmann, *Kant's Kriticismus et Kant's Prolegomena*, herausgeg. von B. Erdmann, Préface, 1878.

Une fois qu'on convient que c'est *a priori* que Kant a affirmé l'existence des éléments *a priori*, nous ne contestons en aucune façon que, pour la spécification de ces éléments, Kant n'ait eu recours à l'expérience. Il a évidemment emprunté sa table des catégories, tout comme Aristote, auquel pourtant il le reproche, à l'empirisme logique.

Mais il n'en va pas de même pour la seconde des deux grandes questions de la Critique, à savoir, la possibilité de l'application des catégories à l'expérience, question à la solution de laquelle est consacrée la déduction transcendentale qui, de l'aveu même de Kant, est la partie essentielle de l'œuvre. Kant, on le sait, a tiré a méthode de la déduction transcendentale de la pratique des jurisconsultes, qui, dans chaque affaire, distinguent la question de fait de la question de droit; et c'est la preuve, qui doit démontrer le droit ou la légitimité de la prétention d'une des parties en présence, qu'il nomme déduction[1]. Aussi Kant oppose-t-il à la déduction *empirique*, qui se borne à montrer comment un concept a été acquis par le moyen de l'expérience et de la réflexion faite sur l'expérience, qui, par conséquent, ne concerne pas la légitimité, mais le fait même de l'acquisition, la déduction *transcendentale* qui, elle, explique comment des concepts peuvent se rapporter *a priori* à des objets. Cela étant posé, il est clair que la méthode de la déduction ne peut pas être inductive, ne peut être due, comme le dit Kant lui-même, ni à l'expérience, ni à la réflexion faite sur l'expérience. Toute la démonstration de la déduction transcendentale n'emprunte rien à l'observation interne; l'observation interne ne nous a jamais révélé ni l'imagination productive, ni l'aperception transcendentale, ni aucun des schèmes énumérés par Kant. Étant donné les éléments *a priori*, étant donné qu'ils *doivent* s'appliquer aux objets d'expérience, comment *peuvent-ils* s'y appliquer, quelles sont les conditions nécessaires pour qu'ils puissent s'y appliquer: voilà le véritable énoncé de la méthode. Que maintenant les conditions trouvées concordent, ou ne concordent pas, avec le témoignage de l'expérience interne, peu importe, l'expérience étant absolument exclue de toute la recherche.

Il en est de même de la troisième grande partie de la Critique kantienne, de la Dialectique. Pour la spécification des Idées, Kant a bien recours à l'empirisme logique. Il déduit les Idées des formes données du raisonnement, comme il avait déduit les catégories des formes données du jugement. Mais, d'une part, l'existence même des Idées, il ne la constate pas par observation, il ne la trouve

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 106; Barni, t. I, p. 147.

pas par induction, mais il l'affirme *a priori* et, de l'autre, tout l'examen relatif à la valeur et à la portée des Idées est entièrement déductif et n'emprunte rien à l'expérience.

Si nous nous tournons maintenant vers la Critique de la Raison pratique, nous constatons des procédés, une méthode, tout à fait semblables. Après avoir déterminé comme criterium de l'*a priori* l'universalité et la nécessité, et après avoir découvert, grâce à ce criterium, les formes aprioristiques de la sensibilité, les concepts de l'Entendement et les Idées de la raison, il s'est demandé s'il ne lui serait pas possible de découvrir, à l'aide de ce même criterium, l'*a priori* moral; et nous savons que c'est du concept du Devoir qu'il a fait la Loi universelle et nécessaire de l'Éthique. Là encore, dans le domaine de la morale, aussi bien que dans le domaine de la connaissance, Kant ne s'est pas posé la question primordiale et inéluctable, à savoir s'il peut y avoir et s'il doit y avoir nécessairement en morale des principes *a priori;* là encore il admet en somme, il affirme, sans examen suffisant, l'*a priori*. Cet *a priori* moral, il se défend avec raison de l'avoir emprunté à l'expérience : « l'expérience est incapable de nous fournir un seul cas, où il fût » possible de démontrer, que la maxime d'une action conforme au » devoir, fût émanée de raisons morales et de la représentation du » devoir [1]. » Tous les concepts moraux, dit Kant, ont leur siège et leur origine absolument *a priori* dans la Raison et ils ne peuvent être abstraits d'aucune connaissance empirique et contingente [2], ce qui est bien avouer, qu'en morale aussi, il s'interdit de procéder empiriquement, d'avoir recours à l'induction, à l'observation et à l'analyse psychologique, mais qu'il prétend procéder apodictiquement, ontologiquement, que, dans sa morale aussi, il ne finit pas seulement, mais il débute par des postulats.

Si nous entrons maintenant du Fondement de la Métaphysique des Mœurs dans la Critique de la Raison pratique même, nous nous apercevons que c'est toujours le même procédé que suit notre philosophe. Le subtil logicien Trendelenburg a résumé, dans les trois thèses suivantes, les lacunes de l'argumentation de Kant :

1° « Kant a bien prouvé que l'Universel est le contenu et le » motif de la volonté raisonnable. Mais il n'a pas prouvé que c'est » l'universel formel qui doive et qui puisse constituer le principe » moral. La démonstration dont Kant conclut qu'il doit être prin- » cipe est insuffisante, et, quant à la possibilité du principe, la » preuve n'en est même pas tentée. »

1. *Fondement de la Métaphysique des mœurs*, Hartenstein, t. IV, p. 255; Barni, p. 35.

2. *Ibid.*, Hartenstein, t. IV, p. 259; Barni, p. 42.

2° « Kant a prouvé que la volonté pure est la bonne volonté. » Mais il n'a pas prouvé que la volonté pure ne saurait contenir » de motifs empiriques, ne saurait être objet d'expérience, il n'a » point ménagé de transition, de la volonté pure *in abstracto*, à la » volonté réelle. »

3° « Kant a prouvé que le plaisir ne peut pas être le motif de la » bonne volonté, vu qu'en ce cas ce motif serait l'égoïsme. Mais » Kant n'a pas prouvé que le plaisir est exclu de la Vertu et que » néanmoins la Raison ait le droit de prétendre au bonheur [1]. »

La méthode de Kant est donc bien, dans la morale comme dans la théorie de la connaissance, ontologique, et Beneke a eu raison de dire qu'après avoir chassé la spéculation, par pur concept, par la porte de devant, il l'a fait rentrer par la porte de derrière, et Schopenhauer, que, pour résoudre la plus importante et la plus difficile des questions philosophiques, Kant avait « bouché » *verstopft* la plus riche de toutes les sources de connaissance, à savoir, l'expérience extérieure et interne [2].

Si, après tout cela, il était encore besoin de déterminer de près la méthode kantienne en général et de l'illustrer par un exemple, c'est évidemment à la méthode mathématique qu'il faudrait la comparer. Il faut distinguer, dans la méthode mathématique, deux étapes : l'étape de découverte et l'étape de la mise en valeur des vérités découvertes. L'on a commencé par déterminer les qualités essentielles des figures de l'espace et du nombre et c'est, on le sait, une question des plus controversées que celle de savoir comment ces découvertes ont été faites, si c'est par expérience externe ou interne, par abstraction de la réalité, ou bien si c'est déductivement, *a priori*, que l'esprit a tiré de lui-même les axiomes et les définitions premières. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, de cette question, une fois ces axiomes et ces définitions posés, la méthode mathématique les met en œuvre, et en tire, par voie déductive, tout ce qu'elles contiennent, bien plus qu'elles n'ont paru contenir au premier abord. Il en est tout de même de la méthode de Kant. Il part, lui aussi, de données, — l'existence de connaissances *a priori*, — qu'il n'avait pas eues à découvrir, puisque toute la philosophie rationaliste, de Platon à Leibnitz, les avait reconnues, et qu'au fond il admet sans examen véritable. Puis,

1. Trendelenburg, *Historische Beiträge zur Philosophie*, t. III, VI.

2. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Cf. encore Hegel, *Encyclopédie*, 1840, I, p. 85 : L'universalité et la nécessité sont pour Kant un fait, Factum (et non pas « un fait supposé », vorausgesetztes Factum, comme cite Vaihinger) et *Correspondance de Körner et Schiller* (Gœdeke), 1878, t. I, p. 440, Körner : « Dans les ouvrages de Kant, c'est surtout au début que l'on rencontre des propositions qui ont l'apparence de suppositions arbitraires. »

cette donnée, l'existence de l'*a priori*, posée, il s'attache à la déterminer, à la spécifier, à en montrer la valeur et la portée, et à en déduire tout ce qu'elle contient. C'est très vraisemblablement l'existence des mathématiques, c'est-à-dire d'une science reposant sur des propositions à la fois apodictiques, c'est-à-dire *a priori*, et synthétiques, qui lui a fait dépasser le scepticisme de Hume et qui lui a fait réduire tous les problèmes de la métaphysique à sa célèbre formule. Aussi n'est-il pas étonnant que ce soit à cette même science, que ce soit aux mathématiques, qu'il ait emprunté sa méthode [1].

C'est maintenant seulement que nous pouvons aborder, en toute connaissance de cause, l'examen de la méthode de découverte de l'esthétique kantienne. Ainsi que nous l'avons dit au début de ce paragraphe, Kant s'est tout simplement contenté d'appliquer au problème du Beau la méthode qu'il avait appliquée aux problèmes du Vrai et du Bien. Nous avons montré, qu'après avoir contesté, absolument jusqu'en 1781, et conditionnellement jusqu'en 1787, la possibilité d'une Critique du Beau, la possibilité d'un *a priori* esthétique, il avait trouvé, à la fin de cette même année 1787, et la méthode et les résultats de la Critique du Jugement, il avait découvert l'*a priori* esthétique. La lettre à Reinhold, que nous avons citée pour la méthode d'exposition, jette également le jour le plus vif sur la méthode de découverte de l'esthétique. Après avoir longtemps hésité sur la méthode convenant au problème du Beau, il s'est tout simplement reporté à son catalogue des éléments de la connaissance et des facultés qui y correspondent, il a déterminé comme faculté esthétique le sentiment du plaisir et il s'est contenté de chercher, tout d'abord, parmi les facultés de connaître une faculté autre que l'entendement et la raison qui pût fournir au sentiment du plaisir des principes *a priori*, puis de déterminer ces principes *a priori*.

En matière d'esthétique, le caractère aprioritique, dogmatique et systématique de la méthode de découverte de Kant apparaît plus évidemment encore et plus crûment, pour ainsi dire, que dans les deux Critiques antérieures. C'est, avant tout, nous le savons, pour « jeter un pont » entre ces deux Critiques, et en seconde ligne, pour trouver des principes *a priori* pour le sentiment du plaisir, que la Critique du Jugement a été composée, et le processus de la découverte a été évidemment celui-ci. Etant donné qu'il faut qu'il y ait un passage, un lien, entre les concepts de la nature et les concepts de la liberté ; étant donné, d'autre part, que

1. Cf. *Wundt Logik*, t. II. Methodenlehre, p. 617.

« dans la famille des facultés de connaître supérieures, il y a un » moyen terme entre l'entendement et la raison, le Jugement, on » a des raisons pour présumer, *par analogie,* que ce Jugement » contient aussi, sinon une législation particulière, du moins un » principe particulier pour chercher des lois, principe qui, d'ail- » leurs, ne pourrait être qu'un *a priori* subjectif[1] » ; étant donné de plus qu'il y a trois facultés de l'âme : la faculté de connaître, le sentiment du plaisir et de la peine et la faculté de désirer; que, dans le ressort de la faculté de connaître, l'entendement seul, que, dans le ressort de la faculté de désirer, considérée comme faculté supérieure, déterminée par le concept de la liberté, la raison seule sont législatifs ; que, enfin, le sentiment du plaisir se place entre la faculté de connaître et la faculté de désirer, de même qu'entre l'entendement et la raison se place le jugement, « *on peut supposer, du moins provisoirement* »[2], « *par analogie* »[3], que le Jugement contient aussi, pour lui-même, un principe *a priori,* que ce principe *a priori* est législatif pour le sentiment du plaisir et de la peine, comme le sont l'entendement pour la faculté de connaître et la raison pour la faculté de désirer supérieure.

Nous avons cité les paroles mêmes de Kant et nous les avons soulignées pour montrer que, de son propre aveu, les fondements de sa méthode de découverte esthétique sont dus à des *raisonnements analogiques*, et ce n'est pas à Kant qu'il aurait fallu apprendre la valeur logique de ces raisonnements, puisqu'il montre lui-même, dans sa *Logique*, que l'analogie, qui conclut de la ressemblance particulière de deux objets à leur ressemblance totale, n'est pas un raisonnement de la raison (Vernunftschluss), mais seulement une présomption (Präsumption) logique, ou un raisonnement empirique, qui ne peut jamais fournir des propositions universelles, mais seulement générales[4].

Nous sommes donc en droit de conclure que la méthode de découverte de l'Esthétique de Kant, non seulement participe à l'insuffisance logique de la méthode de découverte des deux Critiques antérieures, mais encore est bien plus sujette à caution que celle-ci puisqu'il la leur a tout simplement empruntée, sans s'être demandé, s'il est possible et s'il est légitime, de traiter les problèmes du Beau de la même façon que les problèmes du Vrai et du

1. *Kritik der Urtheilskroft*, Hartenstein, t. V, p. 183. La traduction de Barni, *Critique du Jugement*, t. I, p. 22 contient un gros contre-sens.

2. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 185 ; Barni, t. I, p. 25.

3. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 183 ; Barni, t. I, p. 22.

4. *Logik*, herausgeg, von G.-B. Jäsche, Hartenstein, t. VIII, p. 129.

Bien, puisque, sans crier gare, il a converti de simples rapports d'analogie en des rapports d'identité.

III

Nous en arrivons enfin, après la méthode d'exposition et la méthode de découverte, à ce que nous avons appelé la méthode proprement dite de Kant, à savoir, à la façon particulière dont Kant a posé et résolu le problème général des trois Critiques. C'est à la formule : comment les jugements synthétiques *a priori* sont-ils possibles, qu'il a, nous l'avons dit, réduit lui-même le problème général de la Raison pure, et Kant dit, en propres termes, que c'est non tant par la solution donnée à cette question, que par sa position même, qu'il se distingue de tous ses prédécesseurs, et que c'est en elle que réside sa véritable originalité [1]. Cette formule est, au fond, très peu claire et peut recevoir et a reçu, en effet, les interprétations les plus diverses [2]. Nous n'avons pas ici à énumérer et à discuter ces interprétations. Pour nous, cette formule se réduit à cette autre que Kant propose dans la première Préface de la Critique de la Raison pure : comment l'entendement et la raison peuvent-ils connaître, et combien peuvent-ils connaître, indépendamment de toute expérience [3].

Nous avons déjà fait observer que cette question en présuppose, en réalité, une autre plus importante encore qu'elle n'est elle-même, à savoir, y a-t-il, peut-il y avoir des connaissances quelconques *a priori*, des connaissances quelconques qui ne dépendent absolument d'aucune expérience. Ce problème, avons-nous dit, Kant, au fond, le suppose résolu : avec tous les rationalistes, il ne peut pas ne pas admettre qu'il n'y ait pas de connaissance *a priori*. Cependant, nous l'avons vu esquisser un semblant de démonstration se réduisant aux propositions que voici. L'expérience ne peut jamais donner à ses jugements une nécessité absolue et une universalité rigoureuse, mais seulement une nécessité et une universalité supposées et comparatives, fondées sur l'induction. Or, il y a dans la connaissance humaine des jugements purs *a priori* absolument universels et rigoureusement nécessaires,

1. *Ueber die Fortschritte der Metaphysik, seit Leibnitz und Wolff*, Hartenstein, t. VIII, p. 526.
2. Cf. Vaihinger, *op. cit.*, t. I, p. 317 à 335.
3. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 10; Barni, t. I, p. 11.

comme les propositions mathématiques, les propositions nécessaires à l'usage le plus ordinaire de l'entendement et à la science de la nature comme le jugement : tout changement doit avoir une cause, etc. Donc, toutes nos connaissances ne peuvent pas être empruntées à l'expérience.

Dans ce syllogisme, c'est évidemment la mineure qui est la proposition la plus importante et celle que Kant n'a pas vraiment démontrée. Il n'a pas démontré que les propositions mathématiques, sur lesquelles il s'est surtout appuyé, ont véritablement cette universalité rigoureuse et cette nécessité absolue qu'il réclame pour elles, et qu'elles ne sont pas dues, en fait, à des inductions primitives. Les plus grands mathématiciens, les Riemann, les Helmholtz, ont affirmé que les fondements de la géométrie sont empiriques[1]. Nous n'avons pas à prendre parti dans cette question, une des plus délicates de l'histoire des sciences, seulement nous aurions été en droit d'exiger que Kant l'examinât de près, prouvât l'impossibilité de l'origine empirique des propositions mathématiques, et démontrât que ces propositions ont une universalité rigoureuse et une nécessité absolue et non pas seulement une universalité et une nécessité « supposées et comparatives ».

D'ailleurs Kant, nous le savons, ne s'en est pas tenu à cette démonstration. Il en propose une autre ou plutôt deux autres. Il essaie en effet, tout d'abord, de prouver l'origine *a priori* de certains concepts, comme les concepts d'espace et de substance, en montrant que, quand on a écarté successivement du concept expérimental d'un corps, tout ce qu'il contient d'empirique : la couleur, la dureté ou la mollesse, la pesanteur, l'impénétrabilité, etc., et du concept d'un objet quelconque, corporel ou non, toutes les propriétés que l'expérience nous enseigne, il reste toujours, d'une part, l'espace qu'occupait ce corps qu'on ne peut pas supprimer par la pensée, et, de l'autre, les propriétés qui font concevoir un objet quelconque comme inhérent à une substance, de telle sorte que nous sommes contraints par la nécessité avec laquelle ces concepts s'imposent à nous, d'avouer qu'ils ont leur siège *a priori* dans notre faculté de connaître[2].

1. Cf. la Dissertation de Riemann : *Sur les hypothèses sur lesquelles repose la Géométrie* Abh. d. K. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, 1867, p. 1 : « Les qualités par lesquelles » l'espace se sépare d'autres grandeurs imaginables à trois dimensions ne peuvent » être empruntées qu'à l'expérience », et la Dissertation de Helmholtz : Sur les faits, Thatsachen, sur lesquels repose la Géométrie, dans les *Nachr. der K. Ges. der Wiss. zu Göttingen*, 1863, 3 juin, p. 193-221, citées par Ueberweg, *Grundriss der Geschichte der Philosophie der Neuzeit*, 4e édition (Reicke), Berlin, 1875, p. 174, note 2.

2. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 36 ; Barni, t. I, 49.

Cette preuve de l'impossibilité « de ne pouvoir pas ne pas penser », « das Nichtnichtdenkenkönnen » un concept, se ramène au fond à la preuve de l'évidence de Descartes, au *Verum index sui* et à la *Veritas norma sui et falsi* de Spinoza, à la φαντασία καταληπτική, à la πρόληψις ou plutôt au τόνος καὶ δύναμις inhérents à la φαντασία καταληπτική des Stoïciens[1], présentée seulement sous une forme négative. Pour Kant, comme pour tous les dogmatiques, il n'y a point d'autre preuve de la certitude, « il n'y a point d'autre » criterium de la vérité, que l'impossibilité où nous sommes de « modifier certaines synthèses mentales, si nous voulons faire » usage de notre pensée d'après ses lois essentielles[2] ». Nous ne pouvons nous empêcher de penser un objet, quelque effort que nous fassions, sans le loger dans l'espace, sans le concevoir comme cause ou comme effet, et c'est cette impossibilité de la non-conception qui est la marque de l'origine aprioritique, de l'universalité et de la nécessité de ces concepts.

Cette seconde démonstration a sans doute une valeur logique plus grande que la première. Cependant, là encore, nous avons des objections à élever. Il s'agit de trouver un signe, un criterium par lequel les concepts *a priori* se distinguent des concepts dus à l'expérience. Or, nous le demandons, en quoi est-il plus impossible de nous représenter un corps sans étendue, sans rapport substantiel ou causal, que de nous le représenter sans couleur, sans pesanteur, etc? Est-ce que, quand nous avons perçu un objet avec ses qualités, — de couleur, de pesanteur, etc. —, il ne nous est pas absolument impossible, il ne répugne pas absolument à notre esprit, de nous le représenter autrement ? Est-ce que, vraiment, la tyrannie avec laquelle les concepts *a priori* s'imposent à notre esprit est d'une autre nature que celle avec laquelle s'imposent à lui les concepts expérimentaux ? Nous admettons parfaitement que la vérité soit son propre signe, et il nous est impossible de concevoir un autre criterium de la certitude ; seulement nous ne pouvons admettre que ce criterium ne vaille pas tout aussi bien pour les concepts *a posteriori* que pour les concepts *a priori*. L'un des deux, ou bien l'impossibilité de ne pouvoir pas penser, *das Nichtnichtdenkenkönnen*, est vraiment la marque de la vérité, et alors elle vaut aussi bien pour les faits d'expérience que pour les concepts *a priori;* ou bien elle ne suffit pas pour garantir la certitude, et alors il n'y a pas plus de certitude pour les concepts *a priori*

1. Cf. Brochard, *De l'Erreur*, 1879, p. 33 à 73, et *De Assensione Stoïci quid senserint*, 1879, p. 13 à 25.

2. Brochard, *De l'Erreur*, p. 77.

que pour les concepts *a posteriori*, pour les vérités de fait que pour les vérités dites universelles et nécessaires.

Aussi bien, Kant ne s'est-il pas contenté de cette seconde démonstration. Nous savons, que pour démontrer la réalité de principes purs *a priori* dans notre connaissance, il a recours à une preuve qu'il appelle la preuve *a priori*. Elle consiste, cette preuve, à démontrer l'existence des principes purs *a priori* dans notre connaissance, c'est-à-dire l'impossibilité de dériver toutes nos connaissances de l'expérience, en montrant que, sans ces principes purs *a priori*, l'expérience elle-même serait impossible. « En effet, » où cette expérience puiserait-elle la certitude, si toutes les règles » d'après lesquelles elle se dirige étaient toujours empiriques et » par conséquent contingentes [1] ? »

Cette troisième démonstration, quelque brièvement que Kant l'ait présentée, contient, au fond, l'essence, non seulement de la théorie de la connaissance de Kant, mais encore de toute théorie rationaliste de la connaissance. Il n'y a de science, en effet, que du général ; toute science consiste à ramener les éléments, avec lesquels elle opère, à des concepts, c'est-à-dire à subsumer des éléments nouveaux sous des éléments anciens déjà connus. Or, dans cette subsumption du nouveau sous l'ancien, de l'inconnu sous le connu, il faut évidemment, à moins d'admettre une régression à l'infini, qu'on s'arrête ; il faut qu'on arrive à quelque chose qui ne puisse plus être tiré d'un connu antérieur, mais qui soit connu en soi ; il faut qu'on arrive à ces éléments premiers et irréductibles qu'Aristote a appelés πρῶτοι ὅροι et ἀρχαὶ ἄμεσαι, que Descartes a appelés des vérités éternelles, des idées « naturelles », des natures simples, *res simplices*, et que Kant enfin appelle les principes purs *a priori*. Ces éléments premiers ne peuvent évidemment être empruntés à la réalité extérieure, mais doivent émaner de l'esprit même, et ce sont ces énergies de l'esprit, virtuelles avant l'expérience, en acte dès la première expérience, que Kant appelle l'*a priori* : le réel ne peut être véritablement connu qu'à la condition d'être ramené à ces énergies de l'esprit. La caractéristique de ces formes est l'universalité et la nécessité, et cela s'explique très naturellement. Et tout d'abord pour l'universalité. L'esprit, tendant à tout ramener à ses propres lois, tend, par là même, à ramener le particulier varié à l'universel permanent. L'homme, en tant qu'esprit, en tant qu'être connaissant, est plus qu'un être particulier, est un être universel. Connaître, penser, c'est s'élever du particulier au général, et, comme le général, l'universel, n'existe que dans

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 35 et 36 ; Barni, t. I, p. 49.

l'esprit; comme tous les concepts, et, particulièrement, les concepts purs *a priori*, ne sont que des créations de l'esprit, ne sont que de l'esprit, la fin de toutes les sciences, de la Science en général, sera de reconnaître l'esprit comme essence de l'Univers, de considérer l'Univers comme concordant avec l'essence de l'Esprit, comme raisonnable. C'est Hegel qui a véritablement tiré toutes les conclusions du dogmatisme rationaliste, tel que Descartes déjà en avait posé les principes, et tel que Kant, malgré sa critique du dogmatisme, n'a fait que l'affermir [1]. Il ne peut y avoir de vraiment nécessaire que l'Esprit et ses lois : l'affirmation du *cogito* vaut pour Kant, malgré les légitimes objections qu'il a adressées au *ergo sum*. Au fond, d'ailleurs, l'universalité et la nécessité ne sont que les deux faces d'une seule et même chose : l'universalité concerne la quantité, la nécessité la qualité ; l'universalité désigne ce qui est sans exception, la nécessité ce qui ne peut pas ne pas être, l'universalité est plutôt objective, la nécessité plutôt subjective [2]. En dernière analyse, c'est la nécessité qui nous paraît le criterium véritable de l'*a priori* kantien : si un principe est nécessaire, c'est-à-dire ne peut pas ne pas être, ne peut pas ne pas être pensé, il est bien évident qu'il ne saurait y avoir pour lui d'exception, et que *tous* les hommes sont obligés de l'accepter.

Nous voilà ramenés à ce concept de nécessité qui avait été le nerf de la seconde démonstration kantienne, et que nous avons discuté dans notre paragraphe précédent. Pas plus dans sa troisième démonstration que dans la seconde, Kant n'a prouvé la nécessité, — et l'universalité qui en résulte, — des concepts *a priori*, et, à la vérité, cette nécessité est impossible à prouver. Hegel, Körner, Ueberweg, Volkelt, Göring, Erdmann [3], ont eu parfaitement raison d'affirmer que la prémisse capitale de la philosophie kantienne, — l'existence de concepts *a priori* ayant une universalité et une nécessité absolues, — a été supposée par Kant, et le premier des disciples kantiens, qui a tenté de continuer et de compléter le système du maître, Reinhold, l'avait affirmé bien avant eux. « Les *suppositions* sur lesquelles se fonde ce que Kant, dans son Introduction, pose *sans explication ni démonstration* comme démontré, sont les concepts de l'expérience et de la nécessité et de l'universalité absolues. » « Celui qui a étudié la Critique

1. Cf. Max Diez, *Theorie des Gefühls zur Begründung der Aesthetik*, Stuttgart, 1892.

2. Cf. Riehl, *Der philosophische Kriticismus*, t. I, p. 325, Hogson, *Time and space*, 1865 ; Bendavid, *Neue Berliner Monatsschrift*, 1809, IV, p. 389, cités par Vaihinger, *op. cit.*, I, p. 208.

3. J. Volkelt, *Kants Erkenntnisstheorie nach ihren Grundprincipien analysirt*. Leipzig, 1879, p. 195 et suiv.; Göring, *Kritische Philosophie*, t. II, p. 169 et suiv., et Benno Erdmann, *Kants Kriticismus*, p. 38, 48, 172.

avec la théorie lockienne de l'expérience ne pourra pas plus être convaincu de cette première proposition fondamentale, à savoir que l'expérience, (ni interne, ni externe), ne peut fonder une nécessité véritable, que le Leibnitzien qui explique, par l'expérience interne, la naissance de chaque prédicat représenté *de* (*aus*) la représentation du sujet, ne pourra être persuadé de la seconde proposition fondamentale, à savoir qu'il y a des jugements synthétiques *a priori* [1]: » Seulement ce en quoi Reinhold et le grand continuateur de sa critique contre Kant, Fichte, ont eu tort, c'est de croire qu'il était possible de se passer de ces hypothèses, de ces *suppositions*, qu'il était possible de fonder le fait de la connaissance sur un concept absolument et rigoureusement démontré, sur un principe d'où tout le contenu de la philosophie jaillît logiquement, se déduisît nécessairement. Lorsque Reinhold pose ce « fondement », *Fundament*, que Kant a omis de donner à la philosophie critique, et sans laquelle cette philosophie n'est qu'une propédeutique, — le principe de la conscience, *der Satz des Bewusstseins*, — il a, lui aussi, recours à cet argument de l'impossibilité de la nonconception, *das Nichtnichtdenkenkönnen*, que nous avons trouvé et critiqué chez Kant. Ce principe, dit-il, n'est conditionné par aucun autre principe, par conséquent il est certain par lui-même et clair immédiatement, et ne peut donc exprimer qu'un fait indubitable, primitif et accessible à chacun par simple réflexion. Dès que nous y faisons attention ou que nous en prenons conscience, il est évident pour nous; il n'a besoin pour être affirmé que de la simple conscience et coïncide avec la conscience, puisqu'il est la conscience même [2]. C'est bien là encore la φαντασία καταληπτική des Stoïciens, l'évidence de Descartes, le *verum index sui* de Spinoza.

Nous pouvons donc conclure pour la méthode proprement dite de Kant que, comme tous les rationalistes, bien plus que comme tous les philosophes en général, qui ont essayé d'expliquer le fait de la connaissance, il est parti de prémisses qu'il lui a été impossible de démontrer, qu'il n'a même pas essayé de démontrer. Le vieil argument du rouet vaut pour Kant comme il vaut pour Locke, pour Hume et pour tous leurs successeurs sensualistes. Sciemment, ou à leur insu, tous les philosophes commencent par des postulats, que ce postulat soit d'ailleurs l'affirmation de la véracité, bien plus de la simple réalité des faits d'expérience, ou l'affirmation de l'existence de principes *a priori*, ayant une nécessité et une universalité absolues.

1. Reinhold, *Beiträge zur leichteren Uebersicht des Zustandes der Philosophie beim Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, 1803, II, p. 418 à 421.
2. *Ibid.* I, Abhdlg. II.

IV

Nous voici maintenant en mesure, après de longs mais nécessaires détours, de traiter de la méthode proprement dite de l'esthétique kantienne. De même que toute la théorie de la connaissance avait été réduite par Kant au problème de savoir comment des jugements synthétiques *a priori* théoriques étaient possibles, et le problème de la morale à la question de savoir comment étaient possibles les impératifs catégoriques, c'est-à-dire des jugements synthétiques *a priori* éthiques, tout de même, il réduit tout le problème du Beau à la question de savoir comment sont possibles des jugements synthétiques *a priori* esthétiques. Là encore, tout comme dans le problème de la connaissance et dans le problème moral, le problème, tel que Kant l'a posé, est, sinon inexact, — ceci nous aurons à l'examiner quand nous entrerons dans le cœur même du système de notre auteur, — mais tout au moins, à première vue, incomplet. Avant, en effet, d'avoir le droit de rechercher *comment,* à quelles conditions, des jugements synthétiques *a priori* sur le Beau étaient possibles, il fallait évidemment démontrer qu'il y avait, qu'il pouvait y avoir des jugements de cette nature, et cela, Kant a négligé de le faire.

Il est intéressant de constater avec quelle facilité Kant se débarrasse de cette première et capitale difficulté. Son esthétique commence par examiner le jugement du goût, au point de vue de la qualité, sans avoir, en aucune façon, montré préalablement qu'il y a des jugements du goût, dans le sens particulier qu'il donne à ce terme. Ce n'est qu'à l'occasion du second moment du jugement de goût, c'est-à-dire du jugement de goût considéré au point de vue de la quantité, qu'il esquisse, à propos de la distinction du Beau de l'Agréable, la caractéristique essentielle du jugement esthétique, à savoir son universalité. « Ne serait-il pas en effet ridicule, dit-il, » qu'un homme qui se piquerait de quelque goût crût avoir tout » décidé en disant qu'une chose (comme par exemple cet édifice, » cet habit, ce concert, ce poème soumis à notre jugement) est » belle *pour lui ?* C'est qu'il ne suffit pas qu'une chose plaise pour » qu'on ait le droit de l'appeler *belle*. Beaucoup de choses peuvent » avoir pour nous de l'attrait et de l'agrément, personne ne s'en » inquiète ; mais lorsque je donne une chose pour belle, j'exige » des autres le même sentiment ; je ne juge pas seulement pour » moi, mais pour tout le monde, et je parle de la beauté comme si

» c'était une qualité des choses. Aussi dis-je que la chose est belle, » et, si je m'attends à trouver les autres d'accord avec moi dans ce » jugement de satisfaction, ce n'est pas que j'aie plusieurs fois » reconnu cet accord, mais que je crois pouvoir l'exiger d'eux. » Jugent-ils autrement que moi, je les blâme, je leur refuse le » goût, tout en le désirant pour eux. On ne peut donc pas dire ici » que chacun a son goût particulier. Cela reviendrait à dire qu'il » n'y a point de goût, c'est-à-dire qu'il n'y a point de jugement » esthétique qui puisse légitimement réclamer l'assentiment uni- » versel [1]. »

Et de même, et aussi légèrement, pour la seconde caractéristique essentielle du jugement esthétique, la nécessité : « Quand je parle » de quelque chose d'*agréable*, j'entends ce qui excite en moi » réellement du plaisir, mais le Beau est conçu comme ayant un » rapport nécessaire au plaisir [2]. »

Nous avons tenu à citer ici les paroles mêmes de Kant, — et nous aurions pu multiplier nos citations, — pour montrer, qu'en esthétique comme en morale, Kant part manifestement d'un fait de sens commun. De même qu'au début des *Fondements de la Métaphysique des mœurs*, Kant part de ce qu'il appelle la *raison commune* (*gemeine sittliche Vernunfterkenntniss*), et en tire le concept de la volonté bonne en soi, c'est-à-dire le concept essentiel de sa morale, de même, en esthétique, il se fonde sur le témoignage de ce qu'on pourrait appeler la *raison commune esthétique* (*gemeine æsthetische Vernunfterkenntniss*), pour résoudre la question essentielle du problème du Beau. Qu'il soit ridicule qu'un homme de goût prétende, en jugeant de la beauté d'un objet, ne porter qu'un jugement particulier, cela est possible, mais ce qui est inadmissible, c'est que ce soit d'après le criterium du ridicule qu'un philosophe décide d'une question aussi grave que celle de l'universalité des jugements du goût.

Et, d'ailleurs, puisque aussi bien Kant ne fait valoir aucune raison philosophique en faveur de sa thèse, et qu'il se place et qu'il nous place délibérément dans le domaine du sens commun, notons que le sens commun ne trouverait déjà pas si ridicule, qu'un homme qui porte un jugement de goût, prétende ne parler que pour lui-même et renonce, dès l'abord, à voir son avis partagé par tous. Ici encore c'est par analogie avec ce qui se passe dans les domaines du connaître et du vouloir que Kant a visiblement procédé. Nous avons essayé de montrer plus haut comment toute philosophie, —

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 217, Barni, t. I, p. 81 et 82.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 242, Barni, t. I, p. 124.

à l'exception seulement d'un scepticisme, si absolu et si conséquent avec lui-même, que ceux qui l'ont soutenu paraissent bien n'avoir fait qu'un jeu d'esprit très ingénieux, mais insoutenable à la longue, — comment toute philosophie est obligée d'admettre et admet, en effet, l'universalité et la nécessité de certains principes de connaissance, les rationalistes, l'universalité et la nécessité des principes premiers, les sensualistes, l'universalité et la nécessité des connaissances dues à l'expérience. Tout de même, il n'y a pas de morale, qui n'ait pas affirmé que parmi et au-dessus de tous les mobiles particuliers qui nous font agir, il n'y ait un principe d'action directeur, une impulsion maîtresse, à laquelle tous ces mobiles se subordonnent et qui s'impose universellement et nécessairement, que ce principe directeur soit d'ailleurs le plaisir sensible, l'intérêt particulier ou l'intérêt général, l'amour du bien, ou enfin le Devoir. Ce sont là, en effet, de véritables données du sens commun, que nul ne peut contester sérieusement, étayées qu'elles sont par les puissants édifices des sciences mathématiques, physiques, biologiques, d'une part, des morales et des codes, de l'autre. Mais il n'en va pas de même pour l'esthétique. Kant conteste lui-même qu'il y ait, bien plus qu'il puisse jamais y avoir une science du Beau. Et il a mille fois raison. Il est impossible de comparer les tentatives que l'on a faites pour fonder une esthétique, aux merveilleux résultats, obtenus dès l'antiquité et surtout de nos jours, par les sciences mathématiques, physiques et biologiques, aux assises antiques et majestueuses du droit romain et des codes modernes. Et cela s'explique aisément. D'une part, en effet, si nous croyons avec Kant que la faculté qui joue le rôle capital dans les jugement du Beau est le sentiment, nous croyons qu'avec le sentiment s'ouvre nécessairement l'ère de l'imprévu, du caprice, du subjectivisme. S'il est naturel que dans la connaissance, dans la représentation, qui est en somme un acte impersonnel, qui ne fait que refléter, que reproduire ce qui est en dehors de nous, l'homme s'oublie lui-même, de façon à n'être qu'un instrument de reproduction et puisse arriver, dans ce travail de reproduction, aux mêmes résultats que ceux parmi ses compagnons en vie qui sont munis des mêmes organes que lui ; s'il est encore possible d'obtenir dans les actions humaines une certaine universalité, nécessitée par les conditions de la vie sociale, expliquée par la solidarité qui lie tous les actes de tous les hommes [1] ; il semble beaucoup plus difficile, sinon impossible, d'exiger l'universalité et la nécessité pour les sentiments humains. C'est le sentiment qui est la manifestation la plus origi-

1. Nous prenons le mot de solidarité dans le sens que lui a donné M. Renouvier, et, après lui, M. Marion dans son beau livre *De la solidarité morale.*

nale et la plus personnelle de chacun d'entre nous. C'est en lui que se révèle notre fond le plus intime et le plus caché. C'est lui qui est la source-mère de nos volitions, et peut-être même de nos connaissances, de toute notre faculté de connaître. Et encore faut-il distinguer entre nos différents sentiments. Il en est pour lesquels il est certainement possible de poser des lois, entre lesquels il est possible de découvrir des rapports nécessaires. Que l'on admette ou non la profonde explication qu'a proposée Schopenhauer du sentiment de l'amour, il est certain qu'une loi générale doit pouvoir expliquer les manifestations de ce sentiment, le plus puissant dans l'homme, après le sentiment de conservation. Il en est de même pour quelques autres sentiments essentiels à la nature humaine, comme, par exemple, le sentiment de conservation de l'individu, l'égoïsme et la sympathie. Mais, la nécessité d'une loi universelle régentant les sentiments esthétiques apparaît beaucoup moins évidemment. Aimer, haïr, en effet, ce sont là des manifestations essentielles et nécessaires de la nature humaine, plus essentielles et plus nécessaires même que la connaissance et l'action, qui, d'après nous, dérivent toutes deux du sentiment. Dès que deux êtres se trouvent en contact, il jaillit nécessairement entre eux l'étincelle de l'affection ou de la répulsion. Tout au contraire, le sentiment esthétique semble bien ne s'éveiller qu'après tous les autres, et être le fruit d'une longue évolution et d'un degré de civilisation raffinée. Il faut avoir satisfait déjà toutes les impulsions maîtresses de la nature humaine, avant d'arriver à la contemplation et à la jouissance esthétiques. Même si l'on admet la théorie de Darwin et de Grant Allen sur l'origine du sentiment du Beau, si on l'explique par l'instinct sexuel, il est évidemment très postérieur à ce dernier : avant d'avoir été sensibles à la beauté et à la grâce, il est certain que, pendant de longs siècles, les sexes ont dû se mêler, sans que le sentiment du Beau ait eu à jouer le moindre rôle. En un mot, le sentiment esthétique est un sentiment de luxe. Et rien n'est plus variable, on le sait, et plus sujet à appréciation personnelle que le luxe : les lois somptuaires, édictées par les Romains, ne ressembleraient en rien à celles qu'un législateur contemporain pourrait songer à proposer.

Qu'on se rappelle que nous ne traitons encore ici en aucune façon le problème de l'universalité et de la nécessité des jugements esthétiques en lui-même. Il s'agit uniquement pour nous de la méthode, de la façon dont Kant pose son problème, et non encore de la manière dont il le résout. Nous venons de trouver que, de quelque côté que l'on envisage la méthode de l'esthétique kantienne, qu'il s'agisse de la méthode d'exposition, de la méthode de

découverte ou enfin de ce que nous avons appelé la méthode proprement dite, nous trouvons, sans exception, des propositions que Kant admet sans examen préalable, des hypothèses, de véritables postulats. Et ce qui est plus grave, c'est que ces hypothèses, ces postulats, Kant les présente comme des propositions démontrées. Le critique anglais Caird parle de « l'alchimie » de l'auteur de la Critique de la raison pure, et cette expression nous paraît aussi ingénieuse que juste. Voici en quoi cette « alchimie » nous paraît résider. Kant commence par résoudre ses problèmes tels que les résout le sens commun. Cela apparaît également dans les trois critiques : dans la Critique de la raison pure, où il pose comme donné que toute connaissance commence avec l'expérience, mais qu'elles ne dérivent pas toutes *de* l'expérience ; dans la Critique du jugement où nous venons de montrer qu'il introduit l'universalité et la nécessité des jugements du goût, en se prévalant du ridicule qu'il y aurait à ne trouver une chose belle que pour soi-même, et surtout dans la Critique de la raison pratique, où l'on peut surprendre sur le vif l'artifice dont nous parlons, où Kant part des données de la morale populaire, *von der populaeren sittlichen Weltweisheit*, et où, en passant à la Métaphysique des mœurs et à la Raison pratique, il conserve purement et simplement ces données du sens commun moral. Nous ne nous sommes rendus clairement compte du procédé de Kant qu'en lisant la dernière œuvre d'un de nos grands contemporains, l'Histoire du peuple d'Israël, de M. Renan, M. Renan commence par avouer que tel fait qu'il avance, que telle explication qu'il propose, n'est qu'une simple hypothèse. Seulement, quelques pages plus loin, inconsciemment sans doute, il semble oublier cet aveu, et pose désormais ses hypothèses comme des faits démontrés. C'est proprement là le procédé de Kant, et c'est en cela que nous paraît résider le vice capital de la méthode kantienne.

V

Il nous reste encore, après avoir examiné la méthode de Kant, et avant d'aborder la théorie même, à faire une dernière démarche.

Pour bien fixer la véritable originalité de la position kantienne du problème du Beau, il est, en effet, de toute nécessité de la comparer à celle des deux grandes écoles philosophiques dont successivement il a subi l'apprentissage. Kant, comme d'ailleurs les plus

grands parmi les philosophes grecs, a été un éclectique dans toute la force du terme, s'est approprié les résultats des recherches des philosophies antérieures, qu'il s'est contenté de jeter, comme des matériaux précieux mais chargés de gangue, dans le creuset purificateur de la méthode critique.

Il est moins facile qu'il n'apparaît tout d'abord de déterminer les rapports entre la position kantienne du problème esthétique, et celle de Leibnitz, d'une part, et des Anglais d'autre part. Il ne nous semble pas exact, en effet, de soutenir avec Kuno Fischer que ce qui distingue essentiellement la méthode esthétique de Kant de celle de Leibnitz et de Burke, c'est que, tous deux, avaient essayé de déterminer ce qu'était le Beau en soi, avaient tenté « de tirer « — rationnellement ou empiriquement — les critères du Beau de « la nature des choses », tandis que Kant aurait reconnu, le premier, que les choses ne sont pas esthétiques en soi, qu'indépendamment de notre contemplation, il n'y a ni Beau ni Sublime, de même qu'indépendamment de la volonté il n'y a pas de Bien, indépendamment de l'entendement pas de Vrai, et indépendamment de nos sens pas de qualités sensibles des choses. En un mot, et pour Leibnitz et pour Burke, quelle que fût d'ailleurs la divergence de leur méthode et des résultats de cette méthode, le Beau serait toujours une particularité des choses. Pour Kant, au contraire, ce n'est qu'une façon particulière de nous représenter les choses, c'est-à-dire un prédicat que nous joignons à une représentation, et la question critique fondamentale n'est pas de se demander ce que sont les objets esthétiques, mais bien comment les jugements esthétiques sont possibles [1]. Cette vue de Kuno Fischer ne me paraît pas exacte et cela pour plusieurs raisons. J'ai montré que Leibnitz et Baumgarten, tout comme Kant, cherchent le Beau, non pas dans dans les choses elles-mêmes, mais bien dans la connaissance des choses, et l'expliquent par une particularité de la connaissance : le Beau est la vision confuse du parfait. Pour Burke la chose est encore plus incontestable. Loin d'avoir soutenu une esthétique objective, Burke est certainemement plus subjectiviste que Kant lui-même : pour lui, nous l'avons vu en détail, le Beau est avant tout un sentiment « feeling », — et là Kant est tout à fait de son avis, — ou même une sensation, — et là il dépasse la pensée kantienne. On le voit donc, ce n'est pas la subjectivité qui différencie la méthode kantienne de celle de ses prédécesseurs, l'éclectisme kantien est beaucoup moins simple, les rapports entre ses maîtres et lui beaucoup moins unilatéraux, qu'on ne l'imagine.

1. Kuno Fischer, *op. cit.*, IV, *Immanuel Kant*, t. II, p. 427.

Ce ne sont pas des mélanges, mais bien des combinaisons des vues de ses prédécesseurs que tente le grand « alchimiste » de Kœnigsberg. Pour bien comprendre la combinaison que propose Kant des vues esthétiques de Leibnitz et de Burke, reportons-nous à la triple combinaison qu'il avait proposée des théories de la connaissance de Leibnitz et de Hume. D'une part, en effet, nous l'avons vu, le dogmatisme avait soutenu l'a priorisme et le rationalisme, c'est-à-dire l'existence de concepts aprioritiques et la possibilité de connaître, grâce à ces concepts, par la raison pure dont ils émanent, et de connaître avant tout le supra-sensible : Dieu, l'Immortalité, etc. ; en un mot, il était transcendant. Au contraire, le sensualisme ou l'empirisme avait soutenu que la connaissance ne valait que pour les objets d'expérience, se réduisait nécessairement aux faits constatables empiriquement, était immanent. C'est là que Kant intervient pour proposer une combinaison nouvelle entre le rationalisme et l'immanence : il soutient avec le dogmatisme que la connaissance ne dérive pas uniquement de l'expérience, mais qu'il y a des concepts *a priori*, et avec le sensualisme que la connaissance commence toujours avec l'expérience, et surtout que les concepts *a priori* ne valent que pour les objets d'expérience. D'autre part, le dogmatisme avait prétendu connaître la *réalité* des objets donnés, avait prétendu arriver à une image précise, exacte, exhaustive de l'univers, était objectif. Au contraire, le scepticisme ou l'empirisme prétendait que l'esprit humain était incapable de pénétrer l'essence des choses, et que toute notre connaissance n'était qu'un tissu de nos sensations, était entièrement subjectif. Là encore, Kant propose une combinaison nouvelle : le rationalisme subjectif. D'une part, la connaissance des objets par raison pure est possible, mais ces objets déterminables *a priori* ne sont néanmoins, ou plutôt à cause de cela même, que de simples phénomènes ; d'autre part, notre connaissance n'est que subjective et réduite aux phénomènes, mais néanmoins, ou plutôt à cause de cela même, la connaissance tout au moins partiellement aprioritique de ces phénomènes est possible. Enfin, en dernier lieu, Leibnitz, Wolff et Baumgarten avaient soutenu que les véritables jugements féconds étaient tous des jugements analytiques *a priori* : tous les jugements d'expérience qui, à la vérité, sont synthétiques, sont destinés, par le progrès de la science, à être convertis en jugements analytiques *a priori*. Pour Locke et Hume, au contraire, les véritables jugements féconds sont des jugements synthétiques *a posteriori* : les jugements analytiques n'ont aucune valeur propre pour la connaissance, et dérivent d'ailleurs tous, en dernière analyse, de l'expérience. Là encore Kant hasarde une

combinaison nouvelle et découvre les jugements synthétiques *a priori* : les jugements aprioritiques n'ont pas besoin d'être tous analytiques, les jugements synthétiques n'ont pas besoin d'être tous empiriques [1].

Cela étant donné, nous avons à nous demander quelle est la combinaison particulière que propose Kant des vues esthétiques de l'école de Leibnitz et de l'école de Burke. Pour Leibnitz et Baumgarten, le Beau est, avant tout, une connaissance, la connaissance confuse du parfait ; pour Burke, c'est, avant tout, un sentiment, un *feeling*, un sentiment de plaisir ou de peine (pain and pleasure), et, en dernière analyse, une sensation de plaisir ou de peine physique.

Ici première combinaison tentée par Kant. Contre Leibnitz et Baumgarten, il soutient que le Beau ne peut pas être une connaissance confuse du parfait, vu que le Beau est quelque chose d'immédiat, antérieur au concept, et inconciliable avec lui, et que la connaissance même confuse du parfait implique toujours et nécessairement un concept. Le Beau est avant tout, sinon uniquement, — c'est dans cette restriction, nous le verrons, que réside la grande difficulté de l'Esthétique kantienne, — un sentiment, un sentir, qui n'a aucune commune mesure avec le connaître, et qui, par conséquent, ne peut jamais être converti en connaître. D'un autre côté, il soutient contre Burke que le Beau n'est pas une sensation, sans cela il ne se distinguerait en rien de l'agréable, mais que c'est un sentiment tout particulier et un sentiment, — et ici nous semblons contredire notre proposition précédente, et il y a, en effet, contradiction, mais elle est du fait de Kant lui-même, — qui est toujours, en même temps qu'un sentir, un connaître.

D'autre part, pour Leibnitz et pour Baumgarten, bien qu'ils ne se soient pas posé expressément cette question qui appartient en propre à Kant, les jugements sur le Beau sont naturellement universels et nécessaires, puisque ce sont des jugements, en dernière analyse, logiques, des jugements de connaissance, qui participent à l'universalité et à la nécessité de tout jugement. Pour Burke, — et le philosophe anglais, lui, s'est posé la question et y a répondu, — les jugements sur le Beau, les jugements du goût, sont sinon des jugements universels et nécessaires, — la philosophie anglaise, on le sait, n'en admet pas, — mais tout au moins généraux, identiques chez tous les hommes (*the same in all men*), comme tous les jugements qui reposent sur les sensations, parce que la sensibilité est

1. H. Vaihinger, *Commentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft*, 1881, t. I, p. 50, 52, 288.

identique chez tous les hommes, sinon quant au degré, tout au moins quant à la nature.

Ici encore, Kant hasarde une combinaison nouvelle, extrêmement paradoxale, et qui, comme nous le verrons, quand nous traiterons la question au fond et non plus seulement au point de vue de la méthode, est la grande pierre d'achoppement, l'antinomie irrésoluble de l'Esthétique kantienne. Avec Leibnitz et son école, Kant soutient, en effet, avec la dernière énergie, l'universalité et la nécessité des jugements esthétiques ; seulement, il conteste que cette universalité et cette nécessité dérivent de concepts. Avec Burke, il soutient que les jugements esthétiques sont identiques chez tous les hommes, qu'il y a, chez tous et pour tous, une sensibilité commune, ce qu'il appelle un sens commun esthétique, (æsthetischer Gemeinsinn). Mais il conteste que cette identité provienne d'une organisation identique de la sensibilité humaine, entendue comme faculté des sensations, que cette identité ne puisse fournir que des jugements généraux, et il a essayé de démontrer que cette identité de l'organisation sensible de l'homme repose, en dernière analyse, sur l'identité de son organisation intellectuelle et que, par conséquent, les jugements esthétiques sont, comme les jugements de connaissance reposant sur des concepts, universels et nécessaires, d'une universalité et d'une nécessité à la vérité particulières qu'il appelle l'universalité et la nécessité esthétiques, inférieures en étendue, en certitude et en objectivité à celle des jugements de connaissance, mais suffisantes, en somme, pour faire des jugements sur le Beau, des jugements synthétiques *a priori*, susceptibles d'être soumis, tout comme les jugements synthétiques *a priori* du connaître et de l'action morale, à une critique.

C'est cette double combinaison, ce double rapport aux théories de Leibnitz et de son école, d'une part, de Burke, de l'autre, qui explique véritablement la position kantienne du problème du Beau, et ce n'est qu'après l'avoir éclairci, que nous pouvons maintenant aborder, après l'étude de la méthode, l'étude de la théorie même de l'esthétique kantienne.

CHAPITRE II

LE SENTIMENT

C'est la reconnaissance du sentir comme faculté indépendante du connaître et du désirer qui nous avait paru la supposition nécessaire pour l'établissement d'une esthétique digne de ce nom, et qui nous avait semblé le nerf moteur, la racine même de l'Esthétique kantienne. Nous avons montré comment à l'intellectualisme de l'école de Leibnitz, d'une part, et au sensualisme des Anglais, de l'autre, avait succédé ce que nous avons appelé le sentimentalisme de Sulzer et de Mendelssohn. Nous avons exposé ensuite brièvement le chemin qu'avait parcouru Kant, avant d'arriver à la division tripartite des facultés de l'âme, et nous avons dit quelle avait été, une fois le sentiment placé comme faculté équivalente à côté de la connaissance et de la volonté, la conception kantienne de la faculté nouvellement découverte. C'est cette conception que nous avons maintenant à examiner.

Une première observation s'impose tout d'abord à nous en abordant cet examen. Étant donné que le sentiment est l'élément essentiel de la première et capitale partie de la Critique du Jugement, il semble que notre philosophe aurait dû commencer par le soumettre à une critique analogue à celle à laquelle il a soumis la faculté de connaître, et à laquelle il a prétendu avoir soumis la faculté de désirer. Il semble qu'avant de rechercher ce qu'est le sentiment esthétique, qu'avant d'examiner les rapports particuliers que ce sentiment entretient avec le Jugement, Kant aurait dû se demander et nous dire, avant tout, ce qu'est le sentiment en général, et quels sont les rapports qu'il entretient avec les deux autres grands domaines de l'âme humaine : avec la connaissance et avec

la volonté. Déjà, pour la Critique de la Raison pratique, on a pu reprocher avec raison à notre philosophe de ne nous avoir pas donné ce que son titre paraissait promettre, de n'avoir pas soumis la Raison pratique à une critique rigoureuse, mais de l'avoir tout simplement posée à côté, ou plutôt au-dessus de la Raison spéculative. Pour la Critique du Jugement, la lacune est plus évidente et est certainement plus grave encore. Pour la volonté, pour la Raison pratique, Kant pouvait en effet avoir recours au sens commun, — et l'on sait qu'il n'y a pas manqué, — et à la tradition historique. Les plus grands philosophes de l'antiquité et des temps modernes, depuis Socrate jusqu'à Spinoza, avaient eu l'ambition de donner avant tout aux hommes des règles de conduite. Là Kant pouvait s'appuyer sur de grands systèmes, et l'on sait combien la morale kantienne doit, en effet, au stoïcisme et à la morale protestante. Il en est tout autrement du sentiment. De tous les domaines de l'âme c'est celui qui, à l'époque de Kant, était le moins exploré, parce que le plus obscur et le plus trouble. Depuis Aristote nous ne relevons pas une seule doctrine vraiment originale sur le sentiment. Or le sentiment venait d'être appelé à jouer, grâce aux Anglais et à leurs disciples allemands, un rôle nouveau aussi important qu'inattendu en esthétique. C'est lui qui se substitue à l'entendement qui, si longtemps, avait dominé en matière de théorie du Beau. Kant adopte les vues de Tetens et de Mendelssohn, il substitue à la division bipartite des facultés de l'âme la division tripartite, il fait du sentiment l'élément capital de la contemplation du Beau, il en fait le lien entre la connaissance et la volonté, l'échelon intermédiaire entre le monde des phénomènes et le monde des noumènes. Quoi de plus naturel, quoi de plus nécessaire que de soumettre à une critique rigoureuse le nouveau venu, appelé, soudain, à de si hautes destinées ?

Cette critique, Kant ne nous l'a pas donnée. Si l'on essaye de la tirer des différents passages de ses œuvres où il a traité du sentir, c'est-à-dire de la Critique de la Raison pratique, de la Première Introduction de la Critique du Jugement connue sous le nom de « Ueber Philosophie überhaupt », de la Critique du Jugement, de la Doctrine du Droit et enfin de l'Anthropologie, on arrive aux résultats suivants :

1° Avant tout Kant a reconnu le sentiment comme troisième faculté de l'âme, indépendante aussi bien du connaître que du désirer, et formant le lien entre ces deux domaines de l'âme, constituant l'intermédiaire entre le monde des phénomènes et le monde des noumènes.

2° Le sentiment une fois reconnu comme faculté indépendante,

il s'agissait d'en déterminer la nature. Voici les conclusions auxquelles Kant aboutit. Les deux formes essentielles du sentir, le plaisir et la peine, sont, l'un, une joie par les sens, et l'autre, une souffrance par les sens. Le plaisir, la joie par les sens, est le sentiment de l'effort vital, le sentiment de la vie, et comme cet effort se heurte incessamment contre des obstacles, tout plaisir est nécessairement précédé de douleur, et aucun plaisir ne peut succéder immédiatement à un autre plaisir. Envisagé en lui-même, le plaisir peut être défini la représentation de l'*accord* de l'objet ou de l'action avec les conditions subjectives de la vie, c'est-à-dire avec la causalité d'une représentation relativement à la réalité de son objet ou avec la détermination par laquelle les facultés du sujet se portent à l'acte qui a pour but de le produire, ou plus simplement, il y a plaisir quand nous nous représentons l'accord de notre vouloir avec le résultat de ce vouloir. Ensuite, envisagés quant à l'effet qu'ils exercent sur notre âme, le sentiment de peine est ce qui nous incite immédiatement par les sens à quitter notre état actuel, et le sentiment de plaisir ce qui nous incite immédiatement à y persévérer : les représentations qui sont considérées comme causes du maintien de leur existence dans un sujet sont des plaisirs, et inversement. Il résulte de là, et cela est capital, que tout d'abord le plaisir et la peine sont essentiellement *sensibles,* c'est-à-dire ne procurent aucune connaissance, ne peuvent jamais devenir des éléments de connaissance *Erkenntnissstücke*, sont absolument irréductibles à des concepts ; et en second lieu, et à cause de cela, qu'ils sont essentiellement *subjectifs*. Il nous reste à examiner et à critiquer, s'il y a lieu, cette caractéristique du plaisir. Kant a-t-il eu raison de diviser les énergies de l'âme en connaître, sentir et vouloir ? Et même la légitimité de cette division admise, a-t-il examiné d'assez près les rapports entre les trois facultés qu'il avait distinguées, et les raisons qui militent en faveur de l'émancipation de la faculté de sentir ?

La méthode à suivre pour arriver à une division exacte des facultés de l'âme nous paraît devoir consister en ceci. Pour déterminer quelles sont les facultés indépendantes dans notre âme, et combien il y en a, il faut rechercher si celles qu'on y reconnaît ne sont pas réductibles l'une à l'autre, et si elles ne peuvent pas être déduites d'une source commune. Par conséquent, les philosophes qui, comme Kant, admettent la division tripartite, ont le devoir de démontrer qu'aucune des trois facultés distinguées ne peut se réduire à une autre, c'est-à-dire que la volonté ne se ramène pas au sentiment, ni le sentiment à la volonté, et que l'intelligence ne se ramène pas au sentiment, ni le sentiment à l'intelligence.

Nous n'avons à nous occuper ici que du sentiment. Nous pouvons faire abstraction des rapports réciproques entre la volonté et la connaissance, et nous n'avons qu'à examiner les rapports de dépendance ou d'indépendance, de subordination, de coordination ou de suprématie, qu'entretient le sentiment avec la volonté d'une part, et avec l'intelligence de l'autre. Nous commencerons avec les rapports du sentiment et de la volonté.

I

Jusqu'au XVII^e^ siècle, jusqu'à la théorie intellectualiste du sentiment, préparée par Descartes et Spinoza et soutenue surtout par Leibnitz et son école, c'est à la volonté qu'on avait tenté de réduire le sentir. Pour Platon, qui transporte le plaisir dans le domaine du devenir, du mouvement, il n'est que la dernière période, que l'aboutissement du désir [1]. Pour Aristote, bien qu'il s'oppose à la conception platonicienne du plaisir comme devenir et mouvement, et qu'il en fasse quelque chose de complet et d'achevé [ἥδεσθαι γὰρ ἐν τῷ νῦν ὁλόν ἔστι], le plaisir n'est toujours que le complément de l'acte, qui vient s'y joindre « comme la fleur de la jeunesse à l'acte heureux qui l'anime ». Pour saint Thomas, il distingue dans le sentiment trois degrés : le sentiment, la passion dans son acception large, comme simple réceptivité, *receptio,* le sentiment dans un sens plus étroit, *alteratio i. e. receptio cum objectione,* et le sentiment dans son sens le plus étroit, *corruptio i. e. alteratio in id, quod non est conveniens sui.* Puis il explique le sentiment, la *passio* en général, comme un mouvement de la faculté de désirer uni à une excitation corporelle. Les Scholastiques, enfin, font eux aussi du sentiment un simple désir, en y distinguant cependant un principe actif et un principe passif, dont le premier est produit immédiatement et directement par le désir, et dont le second, auquel appartiennent le plaisir et la douleur, n'est que l'affection de la faculté de désirer par un autre principe situé hors de lui [2]. La question des rapports du sentiment et de la volonté mérite donc, non seulement à un point de vue absolu, mais encore au point de vue historique, d'être discutée.

Pour démontrer véritablement l'indépendance du sentiment et

1. Cf. Philèbe et le Gorgias.

2. Cf. Volkmann R. von Volkmar, *Lehrbuch der Psychologie vom Standpunkte des Realismus,* etc. Cöthen, 1885, t. II, p. 301.

de la volonté, il faut prouver qu'il peut y avoir des sentiments qui ne jaillissent pas nécessairement d'un désir et qui n'en soient pas nécessairement accompagnés, et des désirs qui ne jaillissent pas nécessairement d'un sentiment de plaisir ou de peine et qui n'en soient pas nécessairement accompagnés. La première de ces deux propositions, Kant prétend la démontrer dans la Critique du Jugement. Une des caractéristiques essentielles des sentiments esthétiques est, en effet, le désintéressement : quand nous jouissons du Beau, aucun désir, même dans la forme la plus noble, la plus platonique, la plus éthérée, n'est éveillé en nous, aucune considération d'intérêt immédiat ou médiat, pratique ou moral, ne vient entacher la pureté de notre jouissance, et c'est ce caractère, précisément, qui sert à distinguer fondamentalement le sentiment du Beau, des sentiments de l'agréable, de l'utile, du parfait et du bien.

Nous n'examinons encore ici, ni la théorie du désintéressement, ni les rapports du Beau et de l'agréable. Seulement nous avons, dès maintenant, à faire une observation, que nous aurons à répéter plusieurs fois, et qui prendra toute son importance, quand nous en arriverons à la place que Kant a assignée aux sentiments de plaisir et de peine, entre le connaître et le désirer. Kant identifie tout d'abord le sentiment en général avec les sentiments de plaisir et de peine, qui en sont sans contredit les deux manifestations de beaucoup les plus importantes, mais auxquelles, cependant, il est illégitime de ramener, dès l'abord, sans examen préalable, le domaine complet du sentir. Puis, et surtout, Kant ne distingue pas entre les différentes formes du plaisir. Il admet, en somme, sans le dire expressément, la division qu'avait faite Wolff, des facultés de l'âme, en facultés inférieures et en facultés supérieures, avec cette seule différence, très importante à la vérité, qu'aux deux facultés de connaître et de désirer, qu'à la *vis cognoscitiva* et à la *vis appetitiva*, il en joint une troisième, la faculté de sentir, que nous pourrions appeler, en adoptant la terminologie wolffienne, la *vis sensitiva*. Kant admet donc une faculté de connaître inférieure et une faculté de connaître supérieure, une faculté de désirer inférieure et supérieure, et aussi, une faculté de sentir inférieure et supérieure. Or, le sentiment esthétique appartient tout comme le sentiment moral, le sentiment du respect, à la faculté de sentir supérieure, et, pour cette faculté de sentir supérieure, il est hors de doute que Kant a affirmé son indépendance absolue de tout élément de désir. Il n'en va pas de même de la faculté de sentir inférieure, qui entretient les rapports les plus étroits avec la faculté de désirer inférieure. Le sentiment de l'agréable, par exemple, tout sentiment, en général, qui est lié à la représentation de l'existence

d'un objet, se rapporte toujours à la faculté de désirer, ou comme son motif, ou comme nécessairement uni à ce motif[1]. Tout plaisir sensible entraîne nécessairement le désir de l'objet qui l'a causé, et n'est dû qu'à l'attrait irrésistible exercé sur la sensibilité par cet objet.

Par conséquent, pour les facultés inférieures de désirer et de sentir, Kant arrive aux mêmes conclusions que la psychologie moderne, qui admet, avec raison, les rapports les plus étroits, sinon l'identité, de l'appétit et du sentiment. Pour les psychologues modernes, — et c'est Bain qui nous semble avoir porté le plus de lumière sur cette question, — le lien, qui unit le sentiment à l'activité, est formé par les mouvements plus ou moins énergiques qui accompagnent toute manifestation émotionnelle. « Lorsqu'une impression est accompagnée de sentiment, les courants stimulés se répandent rapidement dans le cerveau, amènent les organes moteurs à une activité générale et affectent en même temps les viscères.....[2] Un coup pénible nous éveille à l'activité, une boisson rafraîchissante nous permet de nous mouvoir plus vivement, les mouvements produits constituent l'expression du plaisir.....[3] Tout état de conscience s'accompagne d'une onde d'effets, qui s'étend au loin, d'effets musculaires et organiques qui sont plus forts quand le sentiment est plus intense[4]. » Tout sentiment, toute émotion, s'accompagne donc nécessairement de mouvement, qui est la forme inférieure et préparatoire de l'action, et, réciproquement, tout mouvement et, à plus forte raison, toute action, s'accompagne nécessairement d'un état émotionnel, quelque faible et quelque émoussé qu'il soit d'ailleurs par l'habitude.

Reste maintenant la faculté de sentir supérieure. Si véritablement les liens entre le sentiment, d'une part, et le désir et l'action, de l'autre, sont, dans leurs formes inférieures, si étroits, qu'il semble impossible de les dissocier, n'y a-t-il pas quelque raison de supposer qu'il en sera de même de leurs manifestations supérieures? Peut-on véritablement imaginer des états de plaisir, quelque subtils qu'ils puissent être, qui ne soient pas accompagnés de quelque forme de désir? Une des caractéristiques et un des grands vices de la philosophie kantienne, ce sont les divisions qu'il a établies entre les différentes manifestations de notre âme et dont il a fait de véri-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 208; Barni, t. I, p. 67.

2. Bain, *Les Émotions et la Volonté* (trad. franç.), p. 4. Cf. Ch. Richet, *Essai de Psychologie générale :* les émotions sont des instincts, mais des instincts sensitifs avec conscience ; et Fouillée, *Le Problème Psychologique, Revue Philosophique*, septembre 1891.

3. Bain, *Les Émotions et la Volonté*, p. 303.

4. Bain, *Les Sens et l'Intelligence*, p. 223.

tables barrières infranchissables. Il semble réellement oublier que ces divisions ne sont que du fait du psychologue analyste et n'existent pas en réalité. En réalité, faculté de connaître inférieure et supérieure, connaissance sensible et connaissance rationnelle, désir pathologique et volonté pure, sentiment de l'agréable et sentiment du Beau, ne sont pas, comme le croit Kant, des énergies entièrement irréductibles et absolument inconciliables de notre âme, mais ce sont des manifestations qui, très différentes, certes, à première vue, pourraient bien ne différer que de degré, et qui, en tout cas, jaillissent, d'un fond identique, et évoluent insensiblement, par d'innombrables et imperceptibles étapes, l'une vers l'autre.

Dans la question particulière qui nous occupe, à savoir dans l'indépendance complète de la forme supérieure du sentir de tout élément de désir, Kant s'est vraiment rendu la tâche trop facile. Il pose, d'une part, l'émotion esthétique qui est, sans contredit, l'une des manifestations les plus hautes et les plus nobles de notre faculté de sentir, et, de l'autre, l'appétit brutal que provoque en nous le désir de la possession d'un objet matériel. Il conclut tout naturellement que ce sont là éléments inconciliables. Mais, en fait, les choses ne se passent pas ainsi. Tout de même qu'il y a des degrés et des nuances infinies dans l'échelle des sentiments, il en est dans l'échelle des désirs : il y a une hiérarchie des appétits, comme il y en a une des émotions. Si la jouissance, qu'éveille en nous la brutale satisfaction d'instincts nécessaires à la conservation de l'individu et de l'espèce, est à une distance infinie de la noble et calme émotion, qui s'empare de nous à la contemplation d'un beau spectacle de la nature ou d'un chef-d'œuvre de l'art, n'y a-t-il pas une différence aussi grande, entre l'appétit qui nous porte à cette jouissance et qui nous incite à la renouveler, et le désir et l'amour que nous inspirent ce spectacle et cette œuvre d'art? Nous croyons, contrairement à Kant, que de même qu'au plaisir inférieur correspond nécessairement un désir inférieur, — que ce désir soit la cause ou l'effet du plaisir, — tout de même, au plaisir supérieur correspond un amour supérieur, qu'il est tout à fait illégitime de vouloir confondre avec les désirs bas et intéressés. Pour jouir du Beau, il faut l'aimer, et le fait d'être attiré par l'objet qui a mû en nous le sentiment du Beau, le fait même d'en souhaiter la possession, n'altère en rien la pureté de l'émotion esthétique. Personne ne conteste qu'il puisse y avoir entre deux hommes ou deux femmes des sentiments d'amitié, d'où toute préoccupation d'intérêt soit rigoureusement exclue. Les poètes de tous les temps ont cru et, nous croyons avec eux, qu'entre deux êtres de sexes différents, il peut exister des sentiments d'affec-

tion que ne vient troubler aucune idée de possession. Aussi, et à plus forte raison, croyons-nous à un amour *platonique* du Beau et sommes-nous convaincu que, sans cet ingrédient d'amour, la jouissance esthétique véritable et complète ne pourrait avoir lieu. Nous concluons donc, contrairement à Kant, qu'en fait, tout sentiment est nécessairement accompagné de désir, mais en distinguant soigneusement entre les différentes formes du désir, et en attribuant aux formes de plaisir supérieur les formes correspondantes d'amour supérieur.

Reste à examiner la seconde des deux questions que nous avons posées plus haut, à savoir s'il y a des désirs qui ne jaillissent pas nécessairement d'un sentiment de plaisir ou de peine, et qui n'en soient pas nécessairement accompagnés. Ici nous avons tout d'abord à nous rappeler ce que nous avons dit tout à l'heure, à savoir que Kant distingue, avec la dernière énergie, entre la faculté de désirer inférieure et la faculté de désirer supérieure. Pour la faculté de désirer inférieure, il est hors de doute que Kant a soutenu qu'elle était toujours accompagnée de plaisir ou de peine. Il dit, en propres termes, que le désir et la répulsion sont en tout temps accompagnés de plaisir et de peine [1], et, de même, que tout penchant et toute impulsion sensible sont fondés sur le sentiment [2]. La question intéressante est de savoir si même la faculté de désirer supérieure, la Volonté, la Raison pratique, n'est pas toujours accompagnée de plaisir ou de peine. A première vue, la position même de cette question peut paraître surprenante. Nul philosophe, en effet, n'a séparé plus profondément que Kant le domaine de la Raison pratique du domaine de la sensibilité, le devoir et la volonté de tout sentiment. L'impératif catégorique réprime sans pitié tout mouvement de sensibilité. Le devoir est un ordre sans réplique, imposé par la Raison, et l'on sait que Kant est allé assez loin dans la rigueur et l'austérité monacale de son éthique, pour prétendre que, du moment que l'accomplissement de notre devoir est accompagné de plaisir, nous n'y avions plus aucun mérite proprement moral. Cependant nous avons montré que le sentiment intervient et joue un rôle très important, même dans le domaine de la faculté de désirer supérieure, même dans le domaine de la Volonté, agissant d'après les lois formelles, *a priori*. Il faut, en effet, avait dit Kant, que la loi morale descende du domaine supra-sensible dans lequel elle réside, pour devenir le principe subjectif déterminant la volonté humaine, pour devenir mobile d'action. Or, pour pouvoir agir, pour pouvoir déterminer la

1. *Die Metaphysik der Sitten*, *Hartenstein*, t. VII, p. 8.
2. *Critique de la Raison pratique*, Hartenstein, t. V, p. 77 ; Barni, p. 246.

volonté, pour pouvoir devenir mobile, la loi morale doit nécessairement pouvoir être *sentie*. Il existe donc, comme accompagnement, comme retentissement, dans notre nature sensible, de la loi morale intelligible, un sentiment spécial, qui ne peut naître que dans un être raisonnable et sensible à la fois, et qui sera lui-même sensible et intelligible, qui, — quelque paradoxale que puisse paraître l'expression, — sera un sentiment intelligible : le sentiment moral, le sentiment du respect.

Dans le domaine de la faculté de désirer supérieure, il n'y a donc pas, chez Kant, la lacune que nous avons constatée dans le domaine de la faculté de sentir supérieure. Kant reconnaît, avec raison, à notre avis, que de même que tout désir inférieur est nécessairement et de tout temps accompagné d'un plaisir inférieur, de même la forme la plus élevée du désir, la volonté pure, la loi morale, est accompagnée d'une des formes les plus élevées du sentir, le sentiment moral et le sentiment du respect. Reste à se demander maintenant si la forme inférieure et primitive du vouloir, le désir inférieur, l'appétit, l'instinct, est nécessairement accompagné de sentiment comme le prétend Kant sans examen. Le fait a été contesté par quelques psychologues modernes. Pour Bain, par exemple, la manifestation primitive de l'être humain n'est pas la sensation, entendue dans le sens de notion ou d'émotion, mais est le mouvement, l'élément primitif de la volonté. Ce mouvement serait, à l'origine, indépendant de tout stimulus extérieur. L'activité serait une propriété plus intime, plus inséparable de notre constitution, qu'aucune de nos sensations, qui entrent, comme parties composantes, dans chacun de nos sens, auxquels elle donne le caractère de composés, tandis qu'elle-même reste propriété simple et élémentaire. Exemple : le fait physiologique d'une décharge centrale de l'énergie nerveuse, qui n'est provoquée par aucun stimulus extérieur, l'activité des muscles involontaires qui se manifeste dans la respiration, la circulation du sang, etc., etc. Il faudrait admettre qu'il y a, dans notre constitution, une provision d'énergie nerveuse, accumulée pendant que le système se nourrit et se repose, et entrant en activité sous l'influence ou non de stimulants extérieurs ou de sentiments [1]. Seulement Bain est obligé d'avouer que, si cette activité primitive et spontanée est bien l'élément essentiel de la volition, elle ne la constitue pas toute entière. Il y manque un second élément capital, un principe qui donne une direction à ces impulsions spontanées, qui en fasse des actes véritables, et c'est ici qu'intervient le sentiment.

1. Bain, *Les Émotions et la Volonté*, p. 294.

Toute la question est de savoir si les mouvements spontanés, les impulsions primitives, qui constituent le rudiment de la volonté, peuvent se passer de l'excitation émotionnelle, sont véritablement spontanées, ou bien si elles résultent nécessairement de l'intervention du sentiment. Bain explique nettement le développement de la volition par une spontanéité indéterminée, par l'existence d'impulsions centrales, indépendantes de toute excitation émotionnelle. « Il est suffisamment évident qu'il y a, dans notre constitution, ce qu'on peut appeler une tendance à déployer notre puissance musculaire en l'absence de toute impulsion émotionnelle. Et comme cette tendance est un fait naturel (genuine) et distinct, elle nous paraît être pour la volonté un point de départ meilleur que ne le seraient les mouvements émotionnels [1]. » Bain cite, comme preuves de sa thèse, les mouvements initiaux de l'enfance, l'activité impatiente des membres jeunes et actifs du règne animal, l'effort locomotif, l'effort musculaire des bras, des mains, du tronc, du cou, de la tête, de la bouche, des traits, le jeu de la mâchoire, l'émission de la voix, etc. De plus, Bain se prévaut de la nécessité d'une impression *isolée*, au premier moment, et distincte des impulsions agrégées. Or tout courant émotionnel communique tout d'abord le mouvement à un assez grand nombre d'organes, et, par conséquent, si toute action était provoquée par une excitation émotionnelle, jamais une action isolée et indépendante ne pourrait se produire. Or cet isolement et cette indépendance existent manifestement, bien qu'ils soient inégalement répartis : par exemple, le mouvement de l'index, du pouce, de la voix, de la langue, de la bouche, de la mâchoire [2], etc.

Que faut-il maintenant penser de cette théorie que l'on peut appeler, que Wundt a appelée la théorie autogénétique de la volonté, par opposition à la théorie hétérogénétique, qui, elle, explique la volonté soit par le sentiment, soit surtout par l'intelligence. Les deux arguments principaux auxquels se réduit la discussion de Bain sont, d'une part, l'existence chez l'animal et chez l'homme de mouvements absolument spontanés, échappant à la prise de la conscience et indépendants, par conséquent, de tout état émotionnel ; et, en second lieu, la nécessité d'admettre, avant tout état émotionnel, qui provoque toujours des impulsions « agrégées », des impulsions « isolées ». On a répondu, et, à notre sens, victorieusement, à ces deux arguments. On a fait observer, tout d'abord, que la grande majorité des actes volitionnels sont, dès le début, de nature complexe, sont, dès l'abord, des impulsions

1. Bain, *Les Émotions et la Volonté*, p. 304.
2. Bain, *Ibid.*, p. 304, 297, 298, 299.

agrégées, et que ces mouvements, dus à la combinaison d'une quantité considérable d'actes volontaires isolés, ne valent que pour un nombre très restreint d'actions apprises[1]. En somme, la théorie autogénétique suppose la division des actes rudimentaires de volition, des mouvements, en mouvements volontaires et partant conscients, en mouvements involontaires ou mouvements réflexes, et en mouvements absolument inconscients comme les mouvements organiques du cœur, de l'estomac, des intestins, etc. Cette division se fonde sur ce que, dans les mouvements du premier ordre, dans les mouvements volontaires, nous aurions conscience à la fois de l'irritation sensible qui les cause, de l'émotion ou de l'instinct, et du mouvement qui en résulte. Dans les mouvements du second ordre, dans les mouvements réflexes, nous n'aurions conscience que du mouvement, mais nous n'aurions pas conscience de l'irritation sensible, ou tout au moins nous n'en aurions pas conscience en tant que sensation, qu'émotion ou qu'instinct. Enfin, dans les mouvements du troisième ordre, dans les mouvements organiques, nous n'aurions conscience, ni de l'irritation qui les provoque, ni des mouvements eux-mêmes. La théorie autogénétique admet l'intervention d'actes émotionnels, absolument pour les mouvements du premier ordre, relativement pour les mouvements du second ordre, et en aucune façon pour les mouvements de troisième ordre. Or cette séparation nous paraît tout à fait illégitime. Déjà dans les mouvements, dits volontaires, il y a une fusion si intime d'éléments volontaires et d'éléments involontaires, d'éléments conscients et d'éléments inconscients, qu'il est très difficile de déterminer où finissent les uns et où commencent les autres. « Nous comprenons, dit excellemment Lotze dans sa *Psychologie médicale*, que nous pouvons vouloir, mais que nous ne pouvons pas accomplir nous-mêmes, et qu'une loi naturelle, absolument indépendante de notre volonté, a joint, avec une nécessité mécanique, à notre volonté et à d'autres états de notre âme, des modifications de notre corps, dont se développent nécessairement des mouvements de nos membres, de grandeurs et de directions déterminées. L'âme ne ressemble pas à l'artiste et à l'artisan, qui créent leur œuvre avec une réflexion consciente, descendant jusqu'au moindre détail, mais aux ouvriers subalternes qui, pour mettre en mouvement une machine dont ils ne voient ni ne comprennent l'intérieur, ne font qu'apporter les moyens extérieurs, la mettent en mouvement en la chauffant, etc., ou disposent, d'après des règles qu'ils ne comprennent pas, certaines de ses parties, si bien que le travail non compris de la machine

1. Wundt, *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*, 3e édition, Leipzig, 1887, t. II, p. 477.

produit tantôt telle, tantôt telle autre action déterminée.» Par conséquent, il n'y a pas entre les mouvements volontaires et les mouvements involontaires de différence spécifique. Il est incontestable et incontesté que, pour certains de nos mouvements réflexes, comme la toux, le retrait du bras dans une piqûre, nous avons parfaitement conscience de l'irritation qui les produit. Il en est de même du vertige, des mouvements de crampe et des mouvements dus à des spectacles répulsifs, qui semblent être au pôle opposé des mouvements volontaires et conscients. Spiess a démontré, dans sa *Physiologie pathologique*, que la différence entre ces mouvements et les mouvements instinctifs dont nous avons parlé tout à l'heure, et pour lesquels on admet une certaine intervention de la conscience et de l'émotivité, n'est qu'une différence de degré et non pas de nature. Les crampes ne sont que de violentes contractions musculaires, qui résultent d'irritations anormales des organes centraux ordinairement normaux, ou d'irritations normales des centres malades. Ce qui prouve bien la parenté entre ces deux sortes de mouvements, c'est que tous : l'éternuement, le vomissement, la toux, etc., sont tantôt des mouvements réflexes normaux, c'est-à-dire des mouvements impliquant de l'émotion et de la conscience, et tantôt de véritables crampes. Restent enfin les mouvements organiques proprement dits : les mouvements du cœur, de l'estomac, des intestins, etc., qui semblent être véritablement hors des prises de la conscience et tout à fait indépendants, quant à l'origine, de tout sentiment. Mais, là encore, nous avons des intermédiaires, qui nous permettent de les rattacher aux mouvements que nous avons considérés précédemment, et où nous avions pu admettre une intervention de la volonté, de la conscience et du sentiment. Tout d'abord, la respiration, qui est vraiment un hybride entre le mouvement animal et le mouvement organique, entre le mouvement volontaire et conscient et le mouvement involontaire et inconscient. Tout le monde sait, en effet, que nous pouvons modifier à notre gré notre respiration, que nous pouvons la ralentir, la précipiter, respirer profondément, légèrement, etc. L'on sait de même qu'il y a eu des médecins qui ont pu modifier et même arrêter les battements de leur cœur. Il n'y a donc pas, au fond, de différence spécifique entre les trois espèces de mouvements que nous avons distinguées, il n'y a pas d'abîme entre les mouvements volontaires et conscients, les mouvements réflexes et même les mouvements organiques[1].

D'après cela, nous pouvons induire légitimement que les mou-

1. Pour tout ce qui précède cf. Adolf Horwicz, *Psychologische Analysen auf physiologischer Grundlage*, Halle, 1872, t. I, p. 191 à 201.

vements spontanés et, en apparence, dépourvus de toute conscience et de tout caractère émotionnel, que l'on constate chez les jeunes animaux et chez les jeunes enfants, et sur lesquels s'appuient principalement les partisans de la théorie autogénétique, ne sont en réalité ni entièrement spontanés ni absolument inconscients. C'est précisément chez les êtres placés les plus bas dans la hiérarchie des espèces animales, chez les Protozoaires, chez les Cœlentérés, chez les Vers, que l'on peut constater, d'après Wundt, la fréquence et l'importance très grande de mouvements, qui supposent comme antécédents une sensation, une représentation et une impulsion qui en jaillit, en face de mouvements de caractère automatique et de nature réflexe. Nous pouvons donc conclure que, de même qu'il est incontestable et incontesté aujourd'hui qu'il ne saurait y avoir de sensation et de sentiment sans accompagnement de mouvement, de même il ne saurait y avoir de mouvement sans accompagnement de sensation et de sentiment.

Nous pouvons maintenant tirer les conséquences de toute notre discussion. Nous affirmons, avec Kant, qu'il ne peut pas y avoir d'acte volontaire, de quelque nature qu'il soit, depuis l'impulsion primitive, depuis l'effort vital primordial de notre être jusqu'à la manifestation la plus haute de la volonté consciente d'elle-même, jusqu'à la Raison pratique, qui ne soit nécessairement accompagné d'un sentiment, sentiment qui d'ailleurs varie dans le même ordre et dans les mêmes proportions que ses concomitants volontaires, depuis le sentiment organique, depuis le simple sentiment de la vie jusqu'au sentiment du beau, jusqu'au sublime sentiment du respect. Nous affirmons encore, avec Kant, que, réciproquement, toute manifestation de la faculté de sentir inférieure est accompagnée d'un état volontaire, d'une impulsion, d'un désir, et nous affirmons, contre lui, que même les sentiments les plus élevés et les plus nobles, comme les sentiments esthétiques, sont, eux aussi, accompagnés de certains éléments, aussi nobles d'ailleurs et aussi élevés que leurs concomitants sentimentaux, de désir et d'amour.

Reste maintenant une dernière et essentielle question. Nous venons de démontrer que le sentiment et le désir s'accompagnent nécessairement. Que pouvons-nous conclure de cette constatation pour la question que nous examinons, à savoir pour la légitimité de la distinction entre le sentir et le vouloir en général ? De ce que tout état émotionnel est accompagné de désir, et de ce que, réciproquement, tout désir est accompagné d'un état émotionnel, sommes-nous en droit de conclure que ce ne soient pas là deux manifestations indépendantes de l'âme humaine, que ce ne soient

pas là, pour parler avec les anciens psychologues, deux facultés différentes et distinctes? La conclusion serait évidemment illégitime ou en tout cas précipitée. Deux faits, de quelque ordre qu'ils soient, peuvent très bien s'accompagner en tout temps et en tout lieu, sans que pourtant ils soient réductibles l'un à l'autre. Pour décider s'ils le sont, il faut évidemment rechercher, d'abord, s'il y en a un des deux qui, en tout temps et en tout lieu, précède l'autre, et, en second lieu, s'ils ne sont pas précédés tous deux, en tout temps et en tout lieu, d'un troisième, auquel alors on pourrait les ramener tous deux. Cela fait, il resterait encore à se demander si l'une de ces deux réductions possibles faite, c'est-à-dire dans le cas qui nous occupe, le sentiment ramené à la volonté ou la volonté ramenée au sentiment, ou le sentiment et la volonté ramenés tous deux à un troisième élément, l'ancienne psychologie, et Kant avec elle, n'ont cependant pas eu raison de distinguer la volonté et le sentiment comme des manifestations indépendantes l'une de l'autre, comme des facultés distinctes; en d'autres termes, si une cause ne peut pas avoir des effets si différents d'elle-même, qu'on soit parfaitement en droit de les en distinguer, et de les considérer comme des faits indépendants et originaux.

Il s'agit donc de déterminer lequel des deux, du rudiment de l'acte volontaire ou du sentiment que nous avons démontré s'accompagner toujours, précède en tout temps et en tout lieu l'autre. Rien n'est plus malaisé que ces recherches causales à propos de phénomènes psychologiques élémentaires. L'ancienne psychologie, elle, abusait de ces analyses, dont le résultat était de diviser l'âme en domaines distincts et irréductibles, mais qui, en réalité, étaient tout entières des tissus d'hypothèses. C'est ainsi, dit Wundt, qu'on a commencé par séparer le sentiment de toutes ses attaches avec le vouloir; qu'on a continué par considérer le désirer comme une faculté distincte, bien qu'accompagnée parfois de sentiment; qu'on a opposé au désirer l'instinct, considéré comme un désir obscur, où le sujet n'a pas conscience de l'objet désiré, ou même comme un désir bas, qui ne se rapporte qu'à certains besoins physiques, et qu'on a fini enfin par joindre à tout cela, sans lien et sans intermédiaire, comme dernière faculté entièrement nouvelle et indépendante, la volonté, que l'on définissait la faculté de choisir entre plusieurs objets désirés, ou bien la faculté d'agir, par opposition aux instincts et aux désirs, d'après des motifs purement intellectuels [1]. D'après cette théorie, le mécanisme psychologique serait toujours automatiquement déterminé, et suivrait, en

1. Wundt, *Vorlesungen über die Menschen und Thierseele*, 2e édition, 1892, p. 240.

toute occasion, le processus que voici : nous commencerions par éprouver des sentiments, ces sentiments éveilleraient en nous des désirs, et la volonté, aidée de motifs intellectuels, aurait pour tâche principale de choisir entre ces désirs, et de leur résister la plupart du temps. Or il n'en est évidemment pas ainsi. La vie psychologique de l'homme n'est pas un mécanisme, mais bien un organisme. Les facultés et les tendances de l'âme humaine n'apparaissent pas sur la scène de la conscience comme des acteurs isolés, qui se remplacent l'un l'autre, mais elles agissent d'ensemble et de concert. Le sentiment, nous l'avons montré longuement, n'est pas aussi indépendant du vouloir que le prétend la théorie que nous critiquons. L'instinct ne peut pas être séparé de la volonté et encore moins lui être opposé. Le désir n'est pas l'antécédent nécessaire de la volonté, vu qu'il se manifeste surtout lorsque l'acte volontaire est entravé. Enfin, la volonté ne peut pas être définie la faculté du choix, vu qu'une pareille faculté suppose déjà le vouloir [1].

En fait, le sentiment et le vouloir sont des états si étroitement unis, qu'il est extrêmement difficile de les séparer et de déterminer lequel des deux précède l'autre. Wundt lui-même, qui est celui de tous les psychologues contemporains qui nous paraît avoir traité ce problème avec la plus grande perspicacité, ne lui a pas donné une solution uniforme. Dans sa *Psychologie physiologique*, en effet, il commence par réduire la volonté, qu'on pourrait appeler extérieure et qui se traduit par des mouvements, à la volonté intérieure, qui porte sur des représentations et des sentiments, et dont la première et capitale manifestation est l'attention. Le phénomène de l'attention, il l'explique de la façon suivante. Au début de la vie psychique il faut toujours poser une excitation externe ou interne. Cette excitation est toujours suivie d'une représentation, intuition ou image, qui, tout d'abord, reste en dehors du champ de vision interne. Ensuite, l'irritation sensorielle est transportée dans le domaine central de l'aperception, d'où elle peut prendre deux directions : d'une part, elle peut revenir vers les domaines sensoriels et accroître ainsi l'intensité objective de la représentation, de l'autre, elle peut se diriger vers le domaine des muscles volontaires, où se produisent alors ces tensions de muscles qui contribuent à former le sentiment de l'attention. En somme donc, ce qui constitue véritablement pour Wundt la volonté, c'est le pouvoir que nous avons de faire converger nos représentations dans le point de vision (Blickpunkt) de l'attention, c'est l'apercep-

1. Wundt, *Vorlesungen über Menschen und Thierseele*, p. 240.

tion [1]. Pour le sentiment maintenant, on sait que, d'après la dernière théorie de Wundt [2], il est le timbre de la sensation qui, d'une part, est déterminé par l'intensité de la sensation, mais qui aussi, de l'autre, est dans une dépendance immédiate et extrêmement étroite de l'état total (Gesammtzustand), de la conscience, du développement de l'aperception. C'est là ce qui explique que Wundt définit le sentiment sensible, forme première et essentielle du sentir en général, la manière dont réagit l'aperception sur l'excitation sensible (die Reactionsweise der Apperception auf die sinnliche Erregung). Ce sont ces rapports du sentiment, d'une part, — que nous venons de découvrir, — du vouloir, de l'autre, — que nous avons déterminés tout à l'heure, — avec l'aperception, qui expliquent les liens intimes et indissolubles entre le sentiment et la volonté. L'aperception dépend, en effet, d'un côté, de l'irritation externe ou interne et, de l'autre, de l'état total de la conscience, tel qu'il est déterminé par des impressions actuelles et des impressions passées. Nous sentons l'aperception comme une action interne et c'est bien là ce qui explique aussi la nature subjective que nous attribuons au timbre de la sensation, au sentiment. Cette action interne maintenant, nous l'avons identifiée avec l'activité de la volonté et, par conséquent, dès la première vue que nous jetons sur le sentiment, nous le trouvons joint indissolublement à la volonté. Dès que nous voulons nous rendre compte de ce que nous éprouvons, quand nous jouissons ou quand nous pâtissons, nous ne pouvons nous l'expliquer que par une tendance vers un objet ou par une répulsion pour cet objet. Les termes de sentiment, d'impulsion, de détermination volontaire, sont mis nécessairement les uns pour les autres, parce que, dans la réalité, ces états psychologiques sont toujours unis, et ils ne peuvent être disjoints par l'abstraction psychologique, que parce que l'aperception réagit, tantôt activement, tantôt passivement, contre les excitations extérieures : dans le premier cas, nous parlons alors de sentiment, dans le second, d'impulsion, d'instinct, de désir ou de volonté [3].

D'après ce que nous venons de dire, il semblerait que Wundt admît un état commun et indéfini au début, qui tantôt se manifeste par le sentiment et tantôt par les formes inférieures et primitives de la volonté, l'impulsion, l'instinct, etc. C'est bien là, en effet, la théorie de Wundt dans sa *Psychologie physiologique*. Pour

1. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, t. II, p. 235 à 241.
2. Wundt a répudié, en effet, expressément la théorie qu'il avait exposée dans la première édition des « Leçons sur l'âme humaine et animale », et d'après laquelle le sentiment serait, en dernière analyse, un raisonnement inconscient.
3. *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, t. I, p. 535.

établir le passage du sentiment à la volonté et de la volonté au sentiment, et pour montrer leur dépendance d'un état antérieur, dont nous allons fixer la nature, la psychologie allemande dispose d'un terme très important, dont on regrette l'absence dans le vocabulaire psychologique français : l'affection (der Affect). Les « Affecte » sont, partie, des réactions immédiates des sentiments sur le cours des représentations, et, partie, des réactions de ce cours des représentations sur les sentiments; ce sont, en somme, des sentiments violents, des émotions, comme la frayeur, la surprise, la joie, la colère, qui entraînent toujours des réactions somatiques très importantes. On s'aperçoit tout de suite que cette définition va nous permettre d'établir un lien entre l' « Affect », cette forme violente du sentiment, avec une des formes inférieures et primitives de la volonté, avec l'impulsion et l'instinct « Trieb ». L'impulsion et l'instinct, — les psychologues allemands rendent souvent ces deux termes par le même mot Trieb, bien qu'ils distinguent parfois l'instinct (Instinkt), qui désigne des actions impulsives complexes et supposant un assez long exercice dans l'individu ou dans l'espèce, du Trieb, qui désigne des actions plus simples [1], — l'impulsion et l'instinct sont, en effet, des mouvements de l'âme qui s'efforcent de se traduire en mouvements extérieurs tels, que le succès du mouvement ou bien renforce un sentiment de plaisir, ou bien éloigne un sentiment de peine présent. Or, l' « Affect » exerce, lui aussi, nous venons de le dire, des réactions sur les mouvements du corps, ce qui nous permet de conclure immédiatement à sa parenté avec l'impulsion et l'instinct. Et en effet, toute impulsion est en même temps « Affect » : elle ne s'en distingue que par le rapport immédiat du mouvement extérieur qu'elle cause pour le renforcement ou l'éloignement d'un sentiment présent. De même que le sentiment se subdivise nécessairement en plaisir et en peine, et l'affection, qui n'est qu'un sentiment fort, en affection joyeuse ou douloureuse, tout de même l'impulsion se scinde tout d'abord dans les deux directions contraires du désir et de la répulsion. De même encore qu'on peut diviser les sentiments en deux grandes classes : en sentiments qui sont liés à la sensation, et en sentiments qui dérivent de représentations, tout de même les instincts peuvent se répartir en instincts sensibles, qui consistent en tendance vers des plaisirs sensibles et en répulsion contre des douleurs sensibles, et en instincts supérieurs qui ont leur racine dans les formes variées des sentiments esthétiques et des sentiments intellectuels [2].

1. Wundt, *Vorlesungen*, etc., p. 423.
2. *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, t. II, p. 404 à 412.

Nous en sommes arrivé maintenant à avoir identifié les sentiments, ou plutôt les sentiments forts, les « Affecte » avec les formes rudimentaires de la volonté, avec les « Triebe ». Nous avons montré que toute impulsion est en même temps « Affect », nous pouvons montrer de même que tout « Affect » est en même temps impulsion. La répulsion, par exemple, est en même temps un sentiment et une impulsion ; quand nous disons que tel objet nous cause actuellement un plaisir, nous entendons parler d'un sentiment ; quand nous disons que la possession de tel objet nous ferait du plaisir, le mot plaisir désigne à la fois un sentiment et une impulsion. Reste, maintenant que nous avons démontré l'identité du sentiment et des impulsions volontaires, à nous demander, si sentiments et impulsions volontaires ne dérivent pas tous deux d'un élément antérieur. C'est bien là, avons-nous dit, la pensée de Wundt dans sa *Psychologie Physiologique*. Nous avons montré que, pour lui, l'activité volontaire primitive est l'aperception. L'acte volontaire extérieur, considéré comme phénomène de la conscience, réside dans l'aperception d'une représentation de mouvement. Le mouvement réel, qui suit cette aperception, n'est qu'un effet secondaire, qui ne dépend plus exclusivement de notre volonté : l'aperception de la représentation de mouvement ou la décision volontaire peut avoir lieu sans qu'il y ait mouvement, dès que l'accord des instruments physiques, qui agissent dans le mouvement, a été troublé de quelque manière. Il en résulte que l'origine première d'une action volontaire consiste dans l'aperception simultanée d'une impression extérieure, — dont nous avons besoin pour expliquer le mouvement qui y répond, — et du mouvement qui en résulte. Ce mouvement, bien que, d'après sa nature physique, il réponde absolument aux conditions mécaniques du réflexe, est cependant déjà un mouvement impulsif, c'est-à-dire un mouvement en quelque degré volontaire, parce que l'impression, qu'il produit dans la conscience, est accompagnée d'un sentiment, auquel répond aussi le mouvement exécuté, en ce que celui-ci occasionne ou bien une tendance vers l'irritation ou bien une répulsion pour elle. De ce que maintenant un tel mouvement est immédiatement saisi par l'aperception, il en résulte aussitôt cette sensation combinée d'activité interne et externe, qui caractérise l'aperception des mouvements de notre propre corps. Cette aperception a deux formes : reproduite, elle évoque la simple représentation d'un mouvement ; impulsive, elle évoque, en même temps que la représentation, le mouvement réel. Que si on objecte qu'expliqués ainsi les actes impulsifs et volontaires sont complètement assimilés aux mouvements réflexes, il faut répondre qu'ils s'en distin-

guent par deux caractères : d'abord le mouvement volontaire est toujours précédé par une représentation sensible déterminée, causée par l'irritation extérieure, et ensuite l'exécution du mouvement est accompagnée de sensations qui composent l'aperception impulsive. Que si on objecte encore que la volonté, expliquée ainsi, est sous cette contrainte mécanique qui caractérise le domaine des mouvements involontaires, il faut répondre que volonté ne veut pas dire choix arbitraire, et que, à moins de faire intervenir la volonté dans notre vie psychologique comme une espèce de *deus ex machina* que rien n'annonce et que rien ne prépare, il faut bien expliquer les actes volontaires par des actes psychiques plus simples. Il faut bien admettre, comme nous l'avons admis nous-même tout à l'heure avec Horwicz, qu'entre les mouvements organiques, les mouvements réflexes et les mouvements dits volontaires, il n'y a pas de différence de nature, mais seulement des différences de degré.

Les actes volontaires primitifs ont donc en même temps le caractère de mouvements réflexes et de mouvements impulsifs. Cela paraît contradictoire, mais cela ne l'est pas si l'on admet, — et c'est à cela que devait aboutir toute notre discussion, — que les mouvements volontaires, les mouvements impulsifs et les mouvements réflexes, jaillissent ensemble d'une forme de mouvement, qui, dans un certain sens, a, à la fois, les caractères de l'action volontaire et de l'action réflexe. Cela concorde bien avec ce que Wundt a dit tout à l'heure de l'aperception. L'activité volontaire extérieure n'est, avons-nous montré, qu'une forme de l'activité intérieure de l'aperception. Cette aperception est active et passive. L'aperception passive précède et naît quand une impression est tellement violente que l'aperception est obligée de se tourner vers elle. L'aperception active naît dès que plusieurs impressions entrent en conflit. Les actes volontaires primitifs sont des aperceptions passives, dans lesquelles la volonté est déterminée unilatéralement par des impressions dominantes. Pour Wundt donc, voici quelle serait la succession des actes psychologiques. Tout d'abord l'excitation extérieure, l'irritation. Comme réponse psychologique, l'aperception accompagnée de sentiment [1]. C'est bien là aussi la théorie de M. Richet, qui explique la vie psychique par l'excitation extérieure à laquelle répond l'irritabilité sous ses deux formes : d'abord la réceptivité, c'est-à-dire la sensation qui est à la fois source de connaissance et source d'émotion, et en second lieu la réaction motrice [2], c'est-à-dire le mouve-

1. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, t. II, p. 462 à 476.
2. Ch. Richet, *Essai de Psychologie générale*, 1891, p. 9 et 134.

ment sous les innombrables formes qu'il peut revêtir, depuis le réflexe jusqu'aux mouvements spontanés et intellectuels.

La théorie de Wundt que nous venons d'exposer est certainement des plus intéressantes, et, à beaucoup d'égards, des plus satisfaisantes. Un seul point, — capital à la vérité, puisque c'est à lui qu'aboutit cette discussion, — nous en paraît contestable. Wundt, M. Richet et un grand nombre d'autres psychologues contemporains, posent comme premier moment du processus psychique l'excitation extérieure. Nous demandons tout d'abord à constater que cette excitation peut être aussi intérieure, peut émaner aussi de ce domaine trouble et obscur, où les éléments psychologiques et physiologiques, où le monde extérieur et le monde intérieur se touchent, se fondent et fusionnent, c'est-à-dire des sensations corporelles, des sensations et des sentiments organiques. C'est là, à notre avis, dans ce monde de sentiments et de sensations vagues, nuageuses et indistinctes, multiples et variées, tellement diffuses et confuses que chacune d'elles prise isolément n'est pas sentie, mais dont cependant l'ensemble nous donne la notion et l'émotion de notre propre existence ; c'est là, dans le domaine des sensations organiques, dans ce que les Allemands appellent die Gemeingefühle et les psychologues français cénesthésie, qu'il faut chercher l'origine de toute notre vie psychique. Ceci n'est, d'ailleurs, pas contesté par la psychologie moderne qui, au contraire, a étudié avec beaucoup de soin et de minutie les sensations organiques. Seulement ce qu'il s'agit de déterminer maintenant définitivement, c'est de savoir, si la réaction psychologique, qui répond à l'irritation d'un de nos organes ou d'un de nos viscères, est une notion, une émotion ou un mouvement, rudiment de volonté. On répond ordinairement que c'est une sensation. Seulement, comme nous le verrons tout à l'heure plus en détail, le mot sensation est très vague puisqu'il implique précisément les deux termes de notion et d'émotion. Ici, d'ailleurs, nous n'avons pas encore à nous occuper des rapports de la notion et de l'émotion, nous n'en sommes qu'à ceux de l'émotion et du mouvement volontaire, et pour ceux-ci, une fois que l'on admet que la vie psychologique commence par des sentiments organiques, il semble qu'il ne doive plus y avoir d'hésitation. La première réaction psychologique à l'irritation d'un de nos organes ou d'un de nos viscères est une émotion. Nous commençons, avant tout mouvement volontaire, à sentir, à être impressionnés agréablement ou douloureusement, à passer par toutes les innombrables nuances d'aise et de malaise qui correspondent aux innombrables façons dont le réseau infini des cellules, des tissus, des organes qui constituent notre corps, peut être affecté, selon qu'il y a entre

eux harmonie et accord, ou selon que la plus légère perturbation est venue troubler l'état somatique normal. D'après nous donc, ce qui précède, c'est un état somatique qui, dès que nous en prenons conscience, est senti comme agréable ou pénible : le mouvement, le désir, les formes rudimentaires de la volonté ne font que suivre.

C'est, d'ailleurs, là, la théorie vers laquelle semble pencher Wundt dans sa dernière œuvre psychologique, dans la nouvelle édition refondue et remaniée de ses *Leçons sur l'âme humaine et animale*. Il commence, là encore, par montrer que le sentiment est un état psychologique inconcevable dans un individu incapable de volonté, vu que plaisir et peine sont des directions de volonté, et que, réciproquement, la volonté étant essentiellement caractérisée par les motifs, et les motifs n'étant en somme que des sentiments forts, la volonté est un état psychologique inconcevable dans un individu incapable de sentiment. « Le sentir suppose donc le vouloir, et le vouloir le sentir : dans un acte volontaire véritable ce ne sont pas là deux processus différents, mais ce sont les manifestations partielles d'un seul et même processus, qui commence avec l'excitation du sentiment (Gefühlserregung), et se termine par l'acte volontaire »[1]. Wundt reconnaît donc que c'est le sentiment qui précède et l'acte volontaire qui suit. Il confirme cette thèse en faisant observer que, s'il y a en nous d'innombrables sentiments qui ne se traduisent jamais en actes volontaires, il n'y a pas d'acte volontaire qui ne suppose nécessairement un sentiment : la volonté, en effet, avant de devenir actuelle, se révèle comme direction volontaire, Willensrichtung, et cette direction de la volonté n'est autre chose que le sentiment[2]. Tout de même encore il définit les impulsions sensibles, des sentiments qui ont une forte tendance à passer à l'action[3]. Et enfin pour résumer la discussion, Wundt conclut que les différents éléments d'une action volontaire consistent : 1° dans un sentiment dans lequel s'annonce la direction de la volonté ; 2° dans une modification de nos représentations qui peut être accompagnée d'un effet extérieur, causé par les organes moteurs, mais qui n'en est pas accompagnée nécessairement ; 3° dans la représentation qui peut être accompagnée d'un effet extérieur causé par les organes moteurs, mais qui n'en est pas accompagnée nécessairement ; et enfin 4° dans la représentation secondaire de la dépendance de cette modification de l'état total de notre conscience[4]. Si donc, dans sa *Psychologie physiologique*,

1. *Vorlesungen über Menschen und Thierseele*, p. 239.
2. *Ibidem*, p. 245.
3. *Ibidem*, p. 248.
4. *Ibidem*, p. 239.

Wundt semble sacrifier le sentiment de la volonté à l'aperception intérieure, s'il y est manifestement partisan de la théorie autogénétique, ici, dans les *Leçons sur l'âme humaine et animale*, c'est au contraire la volonté qui est sacrifiée au sentiment, c'est le sentiment qui devient le nerf de l'action volontaire, c'est à la théorie hétérogénétique que Wundt semble donner son adhésion.

Nous pouvons donc conclure, avec Wundt contre Wundt, que la première réponse de notre être psychique aux excitations extérieures ou intérieures est le sentiment. Nous verrons, dans ce même chapitre, quelle est l'importance de cette conclusion pour la théorie des rapports de la connaissance et du sentiment, et, dans les chapitres suivants, quelle est son importance pour l'explication du sentiment esthétique. Ici nous n'avons plus, pour achever cette longue discussion, qu'à conclure que, malgré les rapports intimes et étroits, constatés par nous, entre le sentiment et la volonté, qui s'accompagnent en tout temps, qui varient dans les mêmes proportions, qui dans deux de leurs formes, — l' « Affect » d'une part, forme violente du sentiment, et l'impulsion instinctive, de l'autre, forme rudimentaire de la volonté, — semblent coïncider et se confondre, cependant l'ancienne psychologie, et Kant avec elle, avait raison de distinguer entre la volonté et le sentiment et de les considérer comme des énergies, comme des manifestations distinctes et originales de notre âme. Bien que nous ayons essayé de démontrer que le sentiment est comme l'aube de notre vie psychique, et qu'en lui se confondent, au moment trouble de l'éveil de notre Moi, sensations organiques, désirs et notions, nous n'en sommes pas moins d'avis, avec Kant, que cependant il faut reconnaître que l'impulsion instinctive, la tendance, le mouvement, l'effort, l'attention, la décision d'après des motifs intellectuels, le choix libre enfin, qui sont toutes formes de la volonté, et qui sont caractérisées toutes par une action du dedans au dehors, qui toutes visent à réaliser, à actualiser, à accomplir, à renforcer ou à diminuer, à renouveler ou à éloigner un sentiment agréable ou pénible; il faut, disons-nous, reconnaître que toutes ces manifestations volontaires sont profondément différentes, sont absolument distinctes de toutes les formes parallèles du sentir, qui, lui, est une action du dehors au dedans ou du dedans au dedans, qui, lui, n'a d'autre but que de jouir, que de prendre conscience de lui-même, qui n'est pas une voix comme l'acte volontaire, mais qui n'est qu'un écho, plus ou moins distinctement entendu, de l'état total, agréable ou pénible, de notre Moi.

II

Nous nous tournons maintenant vers la seconde partie de notre tâche, à savoir vers les rapports du sentiment et de la connaissance. Nous suivrons pour les étudier la même méthode que celle que nous avons employée pour étudier les rapports du sentiment et de la volonté. Nous nous demanderons, s'il peut y avoir des sentiments qui ne jaillissent pas nécessairement d'une forme du connaître et qui n'en soient pas nécessairement accompagnés, et, réciproquement, s'il peut y avoir des connaissances qui ne jaillissent pas nécessairement d'une forme du sentir, et qui n'en soient pas nécessairement accompagnées.

C'est la première de ces deux thèses qui a réuni et qui réunit encore, ce semble, le plus grand nombre d'adhérents. Déjà la comparaison du plaisir et de la peine avec l'affirmation et la négation proposée par Aristote, et, plus encore, les tentatives des Stoïciens pour réduire les affections joyeuses ou douloureuses à la croyance en un bien ou un mal présent ou futur, font présager la réduction du plaisir et de la peine à un état du connaître. Mais c'est vraiment du XVII^e^ siècle, de Descartes et de son école, que date la théorie intellectualiste du sentiment. Descartes et ses disciples ne voient, en effet, dans la conscience que des phénomènes de pensée, et ils font dépendre, par conséquent, toute autre manifestation psychique: désir, émotion, etc., de l'intelligence. De là la théorie, suivant laquelle le sentiment du plaisir n'est qu'une étape inférieure, trouble et confuse du connaître. *Tota nostra voluptas posita est tantum in perfectionis alicujus nostræ conscientiâ*, avait dit Descartes, et les passages de l'*Abrégé de la musique*, que nous avons cités, ne font qu'illustrer et que développer cette définition. De même, pour Locke, le plaisir et la peine sont des représentations simples qui se rapportent aux différents états de l'âme : celle-ci, par exemple, est disposée joyeusement, quand elle sait que la possession d'un bien est atteinte ou sera atteinte, et tristement, quand elle songe à la perte d'un bien. *Lætitia : passio quâ mens ad majorem perfectionem transit*, avait répété, après Descartes, Spinoza. Pour Leibnitz encore, le goût, nous l'avons vu, réside dans des représentations confuses. Et si sa théorie des petites perceptions, dont l'ensemble constitue, à la fois, les sentiments et les désirs, l'émotion et l'appétition, semble dépasser le rationalisme cartésien, il n'en est pas

moins vrai que, pour lui aussi, le sentiment est, avant tout, une représentation, — confuse ou non, peu importe, — une connaissance ; pour lui aussi le sentiment du plaisir et de la peine est le sentiment de la perfection et de l'imperfection. Pour Wolff enfin, et c'est sa définition qui prévaudra en somme jusqu'à Mendelssohn, Tetens et Kant, le sentiment est la *cognitio intuitiva perfectionis cujuscumque, sive veræ, sive apparentis.*

Quelle est en face de l'intellectualisme la position prise par Kant? Tout d'abord, nous avons indiqué avec quelle énergie il s'est opposé à la réduction du sentiment à la connaissance confuse ou sensible de la perfection, combien les termes de connaissance sensible d'une part, et de perfection de l'autre, lui paraissaient contradictoires, la perception sensible excluant tout concept, et le terme de perfection en impliquant toujours un. Pour Kant, le premier et essentiel caractère de tout sentiment, c'est d'être irréductible au concept, c'est de n'être pas une connaissance, c'est de ne pouvoir jamais, sous aucune condition, devenir un élément de connaissance, *Erkenntnissstück.* Il est le représentant principal de la théorie suivant laquelle le sentiment, indépendant à la fois de la connaissance et de la volonté, est l'état que produisent, dans notre âme, nos sensations et nos représentations, est le complément subjectif des sensations et des représentations objectives [1]. Nous aurons à nous demander, si d'une part, la théorie kantienne du sentiment, que nous venons d'exposer, n'est pas réductible, en fait, et en dernière analyse, à la théorie intellectualiste à laquelle elle prétend s'opposer ; et nous aurons à examiner plus tard, si de l'autre, — relativement à l'inconciliabilité du sentiment avec le concept, — Kant n'a pas, au contraire, dépassé la mesure de l'opposition légitime aux doctrines rationalistes de ses prédécesseurs.

Nous avons vu que suivant la définition positive du sentiment de plaisir proposée par Kant, le plaisir est « la représentation de l'accord de l'objet ou de l'action avec les conditions subjectives de la vie » [2], le sentiment de la vie, *Lebensgefühl* [3], « le sentiment de la vie favorisée, *Beförderung*, et la peine le sentiment de la vie entravée ». Or, a-t-on fait remarquer tout d'abord, si le plaisir est le sentiment de la vie, de la vie favorisée, n'y a-t-il pas là déjà un connaître, n'y a-t-il pas là déjà une intervention de l'intelligence? Pour avoir le sentiment de la vie favorisée ou entravée, il faut évidemment que nous sachions qu'elle l'est, il faut que nous ayons de cet accroissement ou de cette diminution une connaissance, obscure, trouble,

1. Cf. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, t. I, p. 541.
2. *Critique de la Raison pratique*, Hartenstein, t. V, p. 9 ; Barni, p. 139, note.
3. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 208 ; Barni, t. I, p. 66.

tant qu'on voudra, — mais toujours une connaissance, et nous voilà tout droit ramenés à la théorie intellectualiste, à laquelle nous voulions échapper, et contre laquelle Kant a fait valoir de si graves raisons. Nous nous expliquons ainsi, comment des philosophes comme Lotze, ont pu s'imaginer être restés fidèles à la théorie kantienne du sentiment, en le définissant un jugement inconscient de l'harmonie favorisée ou troublée des fonctions vitales [1], et qu'un psychologue aussi avisé que Wundt, ait pu songer à réduire le sentiment à un raisonnement inconscient, par lequel la modification de notre état intérieur, provoqué par les sensations ou les représentations, est déterminée comme une modification subjective [2]. De même encore, si on considère, avec Kant, le sentiment comme l'état que produisent dans notre âme nos sensations et nos représentations, comme le complément subjectif de nos sensations et de nos représentations objectives, il y a dans cette définition trois éléments : 1° l'état de notre âme, 2° la prise en conscience de cet état, et 3° la détermination de cet état comme état subjectif, dont les deux derniers semblent évidemment appartenir à la connaissance.

En second lieu, nous savons que pour Kant le sentiment en général forme l'intermédiaire entre la faculté de connaître et la faculté de désirer, et a pour tâche de réunir ainsi les deux mondes que Kant avait si énergiquement opposés l'un à l'autre : le monde de l'expérience et le monde de la liberté, le monde des phénomènes et le monde des noumènes. Nous savons, qu'à la fin de l'Introduction de la Critique du Jugement, il a dressé un tableau général, qui est destiné à nous faire embrasser, dans son unité systématique, l'ensemble de toutes nos facultés supérieures. Or, dans ce tableau, Kant pose dans une première rubrique les trois facultés de l'esprit : la faculté de connaître, le sentiment de plaisir ou de peine, et la faculté de désirer ; puis, dans une seconde, il pose les facultés de connaître correspondant aux facultés de l'âme en général, et constituant la source des principes constitutifs *a priori* de ces dernières. Nous obtenons ainsi, d'une part, la faculté de connaître, le sentiment de plaisir ou de peine et la faculté de désirer, et de l'autre l'entendement, le Jugement et la raison, l'entendement, correspondant à la faculté de connaître et lui fournissant, comme principes constitutifs, *a priori* « la légalité, la conformité à des lois », « Gesetzmässigkeit » ; la raison, correspondant à la faculté de désirer et lui fournissant, comme principe

1. Cf. Wundt, *Grundzüge*, etc., t. I, p. 559.

2. Wundt, *Vorlesungen über, die Menschen und Thierseele*, 1re édition, 1863, t. II, p. 32 à 45.

constitutif *a priori*, « un but final », « Endzweck », et, entre les deux enfin, le Jugement correspondant au sentiment de plaisir ou de peine et lui fournissant, comme principe constitutif *a priori*, « la finalité », « Zweckmässigkeit ». Nous aurons à discuter ce tableau à plusieurs points de vue encore : au point de vue notamment du rôle intermédiaire entre les facultés de connaître et de désirer destiné au sentiment de plaisir ou de peine, et surtout au point de vue des rapports établis entre le Jugement et le sentiment. Ici, ce que nous avons à relever, c'est que dans la division kantienne des facultés de l'âme, à chacune des trois grandes facultés qu'il distingue, correspond une forme différente du connaître, c'est que, — et c'est là ce qui nous intéresse particulièrement, — au sentiment, que dans sa première rubrique, Kant pose comme faculté indépendante, correspond, dans le domaine du connaître, le Jugement, qui lui donne sa loi. Il semble donc, suivant le tableau que nous venons de citer, et qui est comme le résumé synoptique de toutes les recherches de Kant relatives à l'organisation de notre âme et aux rapports réciproques de ses manifestations, que pour Kant aussi, comme pour ses prédécesseurs intellectualistes, comme pour Descartes, Spinoza, Leibnitz et Wolff, la faculté de connaître empiète sur toutes les autres manifestations de notre vie psychique ? Qu'importe que Kant commence par affirmer l'indépendance réciproque du connaître, du sentir et du désirer, s'il montre immédiatement après, que la législation de la faculté de connaître ne vaut pas seulement pour son propre domaine, mais s'étend aussi sur les deux autres domaines voisins du sentir et du désirer, qu'elle crée non seulement les concepts de la nature, mais encore l'Idée de la liberté et le principe de la finalité. Kant semble donc, malgré sa division tripartite des facultés de l'âme, réduire, en dernière analyse, toutes les énergies de l'âme à une force fondamentale : la faculté de connaître, dont dériveraient également et le désirer et surtout, — ce qui forme l'objet même de notre recherche, — le sentir.

Nous avons maintenant à répondre aux deux objections que l'on a opposées à Kant. Nous commencerons par la seconde, parce que nous ne pouvons encore y répondre ni d'une façon directe ni d'une façon complète. Il est tout à fait certain que le tableau des facultés que nous venons de dresser, d'après Kant, présente au premier coup d'œil un vice radical. On voit, en effet, immédiatement, que des trois facultés de l'âme que Kant commence à énumérer, il n'en divise qu'une, la faculté de connaître, de sorte que pour être exact, le tableau ne devrait porter, dans sa première rubrique, que la seule faculté de connaître, à laquelle correspon-

draient alors tout naturellement, dans la seconde, ses trois formes principales : l'entendement, le Jugement et la raison. Tout au plus Kant aurait-il le droit d'insérer en petites lettres, au-dessous de la faculté de connaître, comme manifestations secondaires et subalternes de cette faculté, le sentiment de plaisir ou de peine et la faculté de désirer. L'on voit de même, à première vue, que le terme de raison est pris, dans le tableau de Kant, dans deux acceptions très différentes. La raison y est à la fois, d'une part, la faculté de raisonner, venant naturellement après le Jugement, qui est la faculté de juger, et l'entendement qui est la faculté de former des concepts, et, de l'autre, la faculté qui crée les Idées, la faculté de l'Inconditionné, qui pose le but final, acceptions qui, on le voit sans peine, sont on ne peut plus différentes, et que Kant d'ailleurs néglige totalement de concilier. Mais ce n'est ici ni de la faculté de connaître en général ni de la raison que nous avons à nous préoccuper. Il s'agit du sentiment et de la forme du connaître qui y correspond, du Jugement. Nous relevons là encore, immédiatement, un vice grave dans la division kantienne. Dans la première rubrique, en effet, les trois facultés de l'âme : connaître, sentir du plaisir ou de la peine, et désirer, sont prises dans leur sens le plus général, tandis que, en le mettant en face du Jugement et en le faisant dépendre de lui, notre philosophe ne prend manifestement le sentiment de plaisir que dans l'incarnation très élevée et très particulière du sentiment esthétique, ce qui est manifestement illégitime. Quant aux rapports mêmes établis par Kant entre le sentiment de plaisir et de peine, réduit ainsi au sentiment esthétique, et le Jugement, et quant à la dépendance dans laquelle il met le premier du second, il nous est impossible de les étudier encore ici. C'est le point le plus délicat et le plus difficile de toute l'esthétique kantienne, et nous consacrerons un chapitre spécial à l'élucider. Contentons-nous ici de conclure que, d'après le tableau général des facultés de l'âme dressé par Kant, il y a présomption légitime pour que Kant ait été beaucoup plus intellectualiste qu'il ne l'a pensé lui-même, et pour que notamment le sentiment, dont il a voulu faire une faculté indépendante du connaître aussi bien que du désirer, ait été mis par lui sous la dépendance d'une forme particulière du connaître, sous la tutelle du Jugement.

Reste maintenant à discuter la première objection, beaucoup plus délicate et beaucoup plus sérieuse que la seconde. Elle se réduit, en somme, à soutenir que le sentir, même quand il s'agit simplement de l'état agréable ou désagréable de notre âme, implique toujours une connaissance, ne fût-ce que la prise en con-

science de cet état. Kant a répondu à plusieurs reprises, et très explicitement, à cette objection. Dès le premier paragraphe de la Critique du Jugement, la question est soulevée et, aux yeux de Kant, résolue. Nous citons le texte tout entier parce que, encore une fois, la question est de la plus haute importance. « Pour décider si une chose est belle ou non, nous n'en rapportons pas la représentation à son objet au moyen de l'entendement en vue d'une connaissance, mais au sujet et à ses sentiments de plaisir et de peine au moyen de l'imagination (jointe peut-être à l'entendement). Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance, il n'est point par conséquent logique, mais esthétique, c'est-à-dire que le principe qui le détermine, *Bestimmungsgrund*, ne peut être que *subjectif*. Tous les rapports que peuvent entretenir les représentations et même les sensations peuvent être objectifs (et ce sont ces rapports qui constituent l'élément réel d'une représentation empirique), sauf le rapport au sentiment de plaisir et de peine, lequel ne désigne rien de l'objet, mais dans lequel le sujet *sent* comment il est affecté par la représentation, « sondern in der das Subject, wie es durch die Vorstellung afficirt wird, sich selbst *fühlt* ». Se représenter par la faculté de connaître un édifice régulier, approprié à son but (que ce soit d'une manière claire ou confuse), c'est tout autre chose que de prendre conscience de la *sensation, Empfindung,* de satisfaction que nous cause cette représentation. Dans ce cas la représentation est rapportée tout entière, sous le nom de sentiment de plaisir ou de peine, au sujet, au sentiment de la vie du sujet, ce qui constitue une faculté de discerner et de juger qui ne contribue en rien à la connaissance, mais qui se borne à rapprocher la représentation, donnée dans le sujet, de toute la faculté représentative dont l'esprit a conscience dans le sentiment de son état. Des représentations données dans un jugement peuvent être empiriques (par conséquent esthétiques), mais le jugement que nous formons au moyen de ces représentations est logique lorsqu'elles y sont rapportées uniquement à l'objet. Mais, inversement, quand même les représentations données seraient rationnelles, si dans le jugement elles ne sont rapportées qu'au sujet (à son sentiment), elles sont toujours esthétiques [1]. »

Il faut distinguer dans ce texte deux tendances qui nous paraissent très difficilement conciliables, et qui témoignent bien de la perplexité dans laquelle se trouve Kant entre la théorie intellectua-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 208. — Nous nous sommes écarté assez sensiblement de la traduction de Barni (t. I, p. 65 et 66), qui, pour rendre ses phrases plus françaises, ne nous paraît pas avoir mis assez en relief quelques-unes des tournures les plus importantes des propositions de Kant.

liste des sentiments et la théorie dont il est partisan, de l'indépendance absolue du sentiment des deux autres grands domaines de l'âme : du domaine de la volonté et, ce qui est en question ici, du domaine de la connaissance. D'une part, en effet, Kant soutient que le sentiment de plaisir et de peine ne désigne aucune qualité quelle qu'elle soit, claire ou obscure, distincte ou confuse, de l'objet. Dans le sentiment, le sujet affecté par une représentation quelconque ne fait que prendre conscience de cette affection, ne fait que se sentir. Mais, d'autre part, Kant concède que, si en face d'un objet qui nous cause une impression agréable, nous n'en rapportons pas la représentation à cet objet en vue d'une connaissance, mais bien au sujet, au sentiment de plaisir et de peine du sujet, cependant il y a toujours représentation, et cette représentation est rapportée — au sujet, nous le voulons bien, — mais est rapportée à ce sujet non seulement au moyen de l'imagination, qui déjà est une forme du connaître, mais encore, ajoute Kant, au moyen de l'imagination jointe *peut-être* à l'entendement, qui est la forme essentielle, la manifestation propre de la connaissance. De plus et surtout, lorsque Kant prétend distinguer définitivement le sentiment du plaisir de la connaissance, il montre d'abord que se représenter par la faculté de connaître, clairement ou confusément peu importe, un édifice, c'est tout autre chose que de prendre simplement conscience du sentiment de plaisir que nous cause cette représentation, que là le sentiment est rapporté tout entier au sujet, au sentiment vital du sujet. Mais il ajoute, — et cette addition nous paraît aller à l'encontre de tout ce qui précède et être l'aveu le plus formel d'intellectualisme que l'on puisse imaginer, — que le sentiment, ainsi défini, constitue une *faculté de discerner et de juger* qui ne contribue en rien à la connaissance, « mais qui se borne à rapprocher la représentation donnée dans le sujet de toute la faculté représentative, *das ganze Vermögen der Vorstellungen*, dont l'esprit a conscience dans le sentiment de son état. » D'après cela, sentir consisterait à rapprocher une représentation donnée de toute notre faculté de représentation, ce qui nous paraît bien être, au premier chef, un acte intellectuel.

Que faut-il penser de cette contradiction, n'est-elle qu'apparente ou réelle? Si elle est réelle, est-elle inconsciente ou consciente, ou enfin, si elle est consciente, est-ce pour étayer ou au contraire pour ruiner l'explication intellectualiste du sentir que Kant s'est contredit? Pour décider cette question, examinons, tout d'abord, si le texte que nous venons de citer, répond à l'objection que nous avons présentée, à savoir si dans tout sentir n'est pas impliqué un connaître, ne fût-ce que la connaissance de nous-mêmes. Evidem-

ment non, mais Kant a essayé d'y répondre dans une œuvre postérieure à la Critique du Jugement, où il a affirmé que le sentiment n'a aucun rapport avec le connaître, pas même « avec la connaissance de notre propre état, und gar keine Beziehung auf ein Object zum Erkenntnisse desselben, *nicht einmal dem Erkentnisse unseres Zustandes*, enthält[1] ». Il faut se rappeler que les deux substantifs de sentiment et de sensation, *Gefühl und Empfindung*, qui, en français, n'ont formé qu'un seul verbe, le verbe sentir, se rendent, en allemand, par deux verbes correspondants, *fühlen* et *empfinden*. Or, partout où Kant dit, que le sentiment révèle l'état dans lequel le sujet se sent affecté par une représentation, le mot « se sent » est rendu par « sich fühlet » et non pas par « empfindet » et encore moins par « sich erkennet », ce qui montre bien que, dans la pensée de notre philosophe, il ne s'agit d'aucune espèce de connaissance, pas même de la connaissance de nous-mêmes.

Et cependant, malgré tout cela, les adversaires de la théorie kantienne seraient en droit de ne pas se déclarer satisfaits. Kant a beau affirmer, pourraient-ils répondre, qu'entre le sentiment, qui n'est qu'émotion subjective, et le sentiment, qui est en même temps notion, ne fût-ce que la notion de soi-même, qu'entre le « sich fühlet », d'une part, et le « empfindet » et le « erkennet », de l'autre, il y a une barrière infranchissable. Affirmer n'est pas démontrer. Malgré tout ce que Kant a allégué en faveur de sa théorie et tout ce qu'on pourrait alléguer en sa faveur, il n'en est pas moins vrai qu'il est impossible de sentir, — le mot sentir pris dans le sens de « sich fühlet », — sans prendre au moins conscience de ce sentiment. En d'autres termes, tout sentiment, quelque dépourvu qu'on le pose de tout ingrédient intellectuel et objectif, quelque réduit qu'on l'imagine à la pure et simple émotion subjective, implique toujours et nécessairement la conscience, et la conscience constituant la forme la plus générale et la plus importante du connaître, tout sentiment implique connaissance.

Nous voilà amené à l'une des plus délicates questions de la psychologie kantienne, bien plus de la psychologie générale, aux rapports de la conscience et du sentiment. Pour la résoudre, nous avons à fixer tout d'abord la théorie kantienne de la conscience. Rappelons-nous, d'une part, que Kant pose les sens extérieurs, qui nous révèlent ce qui se passe en dehors de nous, et un sens intérieur, un sens intime, qui nous révèle ce qui se passe dans l'intérieur de nous-mêmes, en nous, et de l'autre, que de même que Kant admet des phénomènes et des choses en soi, il admet un Moi

1. *Die Metaphysik der Sitten Erster Theil*, Hartenstein, VII, p. 8, 9.

empirique et un Moi nouménal auxquels correspondent une conscience empirique et une conscience transcendentale, l'aperception. Le point délicat, c'est de fixer d'une façon précise les rapports de cette conscience empirique et de cette conscience transcendentale. Kant l'a tenté à différentes reprises dans l'Esthétique transcendentale, dans les deux versions de la Déduction transcendentale, dans les Paralogismes de la Raison pure, dans les *Éléments métaphysiques de la science de la nature,* dans les *Progrès de la Métaphysique depuis Leibnitz et Wolff,* et enfin dans l'*Anthropologie*.

Tout d'abord Kant commence par faire observer que, de même que le sens extérieur ne nous donne que de simples représentations de rapports, ne peut renfermer dans sa représentation que le rapport d'un objet au sujet et non ce qui appartient véritablement à l'objet en soi, de même l'intuition interne « innere Anschauung », ne peut nous révéler que des phénomènes et est incapable de pénétrer jusqu'au moi nouménal. Et cela pour plusieurs raisons. En effet, non seulement ce sont les représentations des sens extérieurs qui constituent la matière propre dont nous remplissons notre esprit, de sorte que les phénomènes internes participent nécessairement à la relativité inhérente aux phénomènes externes, mais, de plus, le temps où nous sommes obligés, — Kant vient de le démontrer, — de placer toutes nos représentations, et qui lui-même précède la conscience que nous avons de ces représentations dans l'expérience, renferme déjà des rapports de succession, ou de simultanéité, et de ce qui est simultané avec le successif, c'est-à-dire du permanent. De plus, ce qui, comme représentation, peut précéder tout acte de penser quelque chose, est l'intuition, et si[1] cette intuition ne contient rien que des rapports, la forme de l'intuition qui, ne représentant[2] rien qu'autant que quelque chose est déjà posé dans l'esprit, ne peut être autre chose que la manière dont l'esprit est affecté par sa propre activité, à savoir par cette position, *Setzen*, de sa représentation, par conséquent par lui-même, est enfin en dernière analyse un sens intérieur considéré dans sa forme. Or tout ce qui est représenté par un sens est, à ce titre, toujours un phénomène, la chose représentée ne pouvant être connue que relativement à ce sens et, par conséquent, pas en elle-même. Partant, dès qu'on admet un sens intérieur, il faut

1. Barni, *Critique de la Raison pure*, t. I, p. 105, en traduisant : *Wenn* sie nichts als Verhältnisse enthält, par : *comme* elle ne contient que des rapports, commet une inexactitude.

2. *Ibid.* En ne mettant pas ici le participe présent, la traduction de Barni est absurde.

admettre par là même, que le sujet qui en est l'objet, ne peut être représenté par lui que comme un phénomène, et non comme il se jugerait lui-même, si son intuition était une activité purement spontanée, *blosse Selbstthätigkeit*, c'est-à-dire une intuition intellectuelle. La grande difficulté est d'expliquer comment un sujet peut s'apercevoir lui-même intérieurement, mais cette difficulté est commune à toutes les théories. La conscience de soi-même (l'aperception) est la simple représentation du Moi, et si, par cette représentation seule, tout ce qu'il y a de divers dans le sujet nous était donné comme par une *activité spontanée*, *selbstthätig*, l'intuition intérieure serait alors intellectuelle. Mais dans l'homme cette conscience exige une perception intérieure du divers qui est préalablement donné dans le sujet, et le mode, suivant lequel ce divers est donné dans l'âme, sans aucune spontanéité, s'appelle précisément pour cela sensibilité. Pour que la faculté d'avoir conscience de soi-même puisse découvrir, appréhender, ce qui est dans notre âme, il faut que celle-ci en soit *affectée :* c'est seulement à cette condition que nous pouvons avoir l'intuition de nous-mêmes ; mais la forme de cette intuition, qui existe préalablement dans l'âme, détermine, par la représentation du temps, la manière dont le divers est réuni dans notre âme. Par conséquent, l'esprit s'aperçoit non comme il se représenterait lui-même, immédiatement, dans son activité spontanée, mais suivant la manière dont il est affecté intérieurement, et par conséquent *tel qu'il s'apparaît à lui-même, non tel qu'il est* [1].

Il suit bien de cette démonstration qu'il y a en nous deux Moi, ou plutôt, comme ces deux Moi ne font en somme qu'un seul, deux formes du Moi : le Moi qui affecte et le Moi qui est affecté, le Moi logique ou transcendental, et le Moi psychologique ou empirique, et par conséquent aussi deux consciences : la conscience pure et logique et la conscience empirique et psychologique ou le sens intime. Kant revient sur la question dans l'Analytique et y précise les rapports entre les deux Moi et, par conséquent, entre les deux consciences. Comme la version de la seconde édition est beaucoup plus explicite et en même temps plus claire que celle de la première, c'est à elle que nous nous tiendrons, sans nous interdire d'ailleurs d'avoir recours, quand il y aura lieu, à la première. L'on sait, que le point de départ de la déduction transcendentale est le fait, que ce qui nous est fourni par les sens, ce sont des intuitions diverses, éparses, sans cohésion ni liaison, et que l'activité propre de l'entendement consiste dans la synthèse. Or le concept de la

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. V, p. 76 et 77.

liaison implique, outre le concept de la diversité et de la synthèse de cette diversité, le concept de l'unité de cette même diversité, et la représentation de cette unité, loin de résulter de la liaison, rend, au contraire, en s'ajoutant à la représentation de la diversité, le concept de la liaison possible. Où réside maintenant cette unité suprême qui rend possible toute liaison, toute synthèse, et par là l'activité même de l'entendement tout entier? Elle réside, cette unité, dans le : *je pense*, qui doit pouvoir accompagner toute représentation vu que, autrement, il y aurait en nous quelque chose de représenté qui ne pourrait pas être pensé, ce qui revient à dire que la représentation serait impossible, ou du moins qu'elle ne serait rien pour nous. Nous avons vu, tout à l'heure, que la représentation, qui peut être donnée antérieurement à toute pensée, se nomme intuition, et par conséquent toute diversité de l'intuition a un rapport nécessaire au *je pense* dans le même sujet où elle se rencontre. Cette représentation du *je pense* est une création de l'*activité spontanée* de l'esprit et ne peut pas, par conséquent, être regardée comme appartenant à la sensibilité. Kant l'appelle, on le sait, l'*aperception pure*, l'aperception *originaire*, ou l'aperception *transcendentale*, et la distingue profondément du sens intérieur ou de l'*aperception empirique*, qui, elle, est toujours mobile et changeante, et ne saurait jamais, au milieu du flux ininterrompu des phénomènes intérieurs, nous fournir un Moi fixe et permanent. L'unité que produit, parmi les phénomènes intérieurs, l'aperception transcendentale, est une unité objective, tandis que celle que produit la conscience empirique, est une unité subjective, qui dépend de conditions empiriques, qui s'opère par l'association des représentations, qui se rapporte donc elle-même à un phénomène et est par conséquent tout à fait contingente [1].

Nous voilà aptes maintenant à comprendre la différence qui sépare le sens intérieur, l'aperception empirique, de l'aperception transcendentale, que tous les psychologues antérieurs à Kant avaient identifiés. Le Moi empirique est bien *affecté* par le Moi pur, le sens intérieur par l'aperception. C'est l'entendement et sa faculté originaire de relier les éléments divers de l'intuition, c'est-à-dire de les ramener à une aperception, qui détermine le sens intérieur et qui constitue le principe sur lequel repose sa possibilité. Tant s'en faut que l'aperception et le sens intime soient identiques, qu'au contraire, la première se rapporte comme source de toute liaison, sous le nom des catégories, à la diversité des intuitions en général, antérieurement à toute intuition sensible des

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 115 et 116, 120, 572 ; Barni, t. I, p. 159, 160, 161, 167, et t. II, p. 419.

objets, tandis que le sens intérieur ne contient que la simple forme de l'intuition, sans aucune liaison de ce qu'il y a en elle de divers, et ne renferme encore, par conséquent, aucune intuition déterminée. Il n'y a, il ne peut y avoir d'intuition déterminée, qu'à la condition que le sens intérieur ait conscience d'être déterminé par l'influence synthétique de l'entendement. Il n'y a donc encore dans le sens intérieur aucune liaison du divers, et c'est l'entendement qui la produit en *affectant* la conscience empirique.

Reste toujours à se demander comment le Moi, le : *je pense*, peut être distinct du Moi qui s'aperçoit lui-même, tout en ne formant avec lui qu'un seul et même sujet. En d'autres termes, « comment puis-je dire que *moi*, comme intelligence et sujet *pensant*, je me connais moi-même comme objet *pensé*.... non tel que je suis devant l'entendement, mais tel que je m'aperçois moi-même [1]. Ce qui fait la difficulté du problème, c'est que nous avons de la peine à admettre que le sens intime soit *affecté* par nous-mêmes, et cependant tout acte d'attention nous fournit un exemple de cette *affection*. Toutes les fois que nous sommes attentifs, l'entendement détermine toujours le sens intérieur, conformément à la liaison qu'il conçoit, à l'intuition interne qui correspond à la diversité contenue dans sa synthèse, et chacun peut observer en lui-même combien souvent l'esprit est affecté par lui-même de cette façon. Au fond, toute la question se ramène à celle de savoir comment je puis être pour moi-même un objet, et un objet d'intuition et de perception intérieures. Ce qui la résout, c'est que Kant, comme nous l'avons montré à différentes reprises, affirme, qu'entre la sensibilité et l'entendement, il y a une barrière infranchissable, et que, par conséquent, il ne peut y avoir que des intuitions sensibles et jamais des intuitions intellectuelles. C'est seulement si l'intuition de nous-mêmes, l'aperception, posait, par son activité propre, toute la diversité qu'au contraire elle trouve toute faite dans le sujet sans liaison ni synthèse, que nous pourrions nous représenter, non tels que nous nous apparaissons, mais tels que nous sommes réellement [2].

Kant a repris la question dans son Mémoire sur les « Progrès réels de la Métaphysique en Allemagne depuis Leibnitz et Wolff » et dans la « Métaphysique des mœurs », sans ajouter d'ailleurs rien d'essentiel aux solutions données dans la Critique de la Raisan pure. Il l'aborde enfin dans la dernière œuvre qu'il ait publiée

1. Barni, *Critique de la Raison pure*, t. I, p. 181, fait encore un contre-sens en traduisant : je *ne* me connais moi-même, etc.

2. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. V, p. 127, 128, 129, 130 ; Barni, t. I, p. 179, 180, 181, 182, 183, 184.

lui-même, dans l' « Anthropologie » et il ajoute à sa théorie qu'il reexpose avec grande précision et grands détails, tout au moins un trait qui mérite d'être relevé. Après avoir montré toute l'importance de l'idée du Moi qui distingue l'homme des animaux, il fait observer que les enfants ne commencent à parler d'eux-mêmes à la première personne, à dire « moi », qu'assez longtemps après avoir appris à parler, et que jusque-là ils se servent, pour se désigner eux-mêmes, de la troisième personne. Jusqu'au moment où ils disent moi, il semble qu'ils aient vécu dans les ténèbres ; jusque-là ils ne faisaient que *se sentir*, à partir de ce moment ils *se pensent* eux-mêmes, « vorher fühlte es (das Kind) sich bloss, jetzt *denkt* es sich selbst[1] ». En résumé donc, Kant admet deux consciences : le sens intime, la conscience empirique, ou comme il l'appelle encore dans l'*Anthropologie*, la conscience intuitive, qui nous révèle notre Moi, tel qu'il nous apparaît, et non tel qu'il est, et la conscience pure, la conscience logique ou discursive, l'aperception pure, qui nous révèle le Moi en tant qu'être pensant, qui accompagne nécessairement toutes nos représentations, qui ne nous apprend « ni *comment* je m'apparais à moi-même ni *comment* je suis en moi-même, mais uniquement *que* je suis[2].

Cela étant donné, nous avons à rechercher quels sont les rapports des deux consciences avec le connaître. Pour la conscience logique, pour l'aperception transcendentale qui crée le Moi, et avec le Moi, les catégories, la réponse est évidente : l'aperception pure est la connaissance elle-même, est la forme suprême de tout connaître, sans laquelle tout objet, tout concept, serait impossible, et dont les formes les plus générales des concepts, les catégories, ne sont que les manifestations. En est-il de même maintenant de la conscience empirique, du sens intime ? Nous avons cité le texte de la Critique du Jugement, où Kant affirme que, dans le sentiment de plaisir et de peine, le sujet ne fait que se sentir (fühlt); le texte très important de l'Introduction de la Métaphysique des mœurs où le plaisir et la peine, où le sentiment en général est défini comme ne pouvant avoir aucun rapport à un objet en vue de sa connaissance, pas même en vue de notre propre connaissance; le texte parallèle de la Critique du Jugement, où Kant dit que le sentiment de plaisir ne sert à aucune connaissance, pas même à cette connaissance par laquelle le sujet se connaît soi-même[3] et, enfin, le texte de l'*Anthropologie*, d'après lequel Kant explique l'habitude qu'ont les enfants de parler à la troi-

1. *Anthropologie*, Hartenstein, t. VII, p. 438.
2. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. V, p. 130; Barni, t. I, p. 183.
3. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 210 ; Barni, t. I, p. 70.

sième personne et de ne pas dire « moi », par le fait que, jusqu'au moment où ils emploient la première personne, ils ne font que se sentir (fühlen), et ne se connaissent point. Il faut ajouter, enfin, un dernier texte de la Critique de la Raison pure, le plus important peut-être de tous, où Kant, à propos de la théorie de l'idéalité du sens extérieur et du sens intérieur, fait observer que tout ce qui, dans notre connaissance, appartient à l'intuition, ne contient que de simples rapports, qui évidemment ne peuvent pas faire connaître des choses en soi. Or, après les mots : « tout ce qui dans notre connaissance appartient à l'intuition » Kant ajoute : « Je ne parle pas, par conséquent, du sentiment du plaisir ou de la peine et de la volonté, qui ne sont pas des connaissances [1]. » Or, nous savons que l'intuition (Anschauung) est la forme première du connaître, qu'elle précède la représentation proprement dite [2], et nous sommes, par conséquent, en droit d'affirmer que, pour Kant, le sentiment de plaisir et de peine est absolument distinct même de cette forme première de la connaissance. Que pouvons-nous, que devons-nous conclure de tout cela ? A notre avis, ceci : d'une part, l'aperception pure implique le connaître, puisqu'il en est la forme la plus élevée ; la conscience empirique, le sens intime, implique encore un certain connaître, puisqu'il nous révèle au moins l'état de notre Moi, puisqu'il nous révèle les phénomènes intérieurs, non encore organisés, il est vrai, non encore rattachés au noyau central du Moi logique, qui, par ses formes, les catégories, crée la connaissance proprement dite. Mais, à côté de ces deux formes de la conscience, il semble que Kant en ait admis une troisième, la conscience particulière du sentiment. Kant a si souvent répété que le sentiment de plaisir et de peine ne nous fournit aucune connaissance, pas même la connaissance de notre moi, que nous sommes bien obligés d'en arriver à cette conclusion. Quand nous sentons, quand nous éprouvons du plaisir et de la peine, il est bien évident que nous *nous* sentons affectés agréablement ou désagréablement. Mais, dans le sentiment, il ne nous est révélé qu'une seule chose, à savoir que nous sommes affectés agréablement ou désagréablement : tout le reste de notre vie psychologique reste en dehors de ses prises. Ou plutôt nous nous exprimons mal, au lieu de dire que Kant a admis trois formes, trois degrés de la conscience, la conscience particulière du sentiment de plaisir ou de peine, la conscience empirique et la conscience logique ou l'aperception pure, nous devrions dire que, pour Kant, il n'y a bien que les deux dernières formes de la conscience qu'on avait toujours

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 76 ; Barni, t. I, p. 104.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. III, p. 76 ; Barni, t. I, p. 105.

reconnues, mais qu'antérieurement à elles, il faut poser le sentiment, et, ce qui revient au même, le sentiment du sentiment. En effet, ce qui distingue essentiellement toute conscience, la conscience empirique aussi bien que la conscience pure, c'est la scission de l'esprit en un Moi qui regarde et en un Moi qui est regardé, en un Moi qui affecte et un Moi qui est affecté, en un Moi-sujet et un Moi-objet. « J'ai conscience de moi-même », dit Kant, « est une pensée qui contient déjà un Moi double, le Moi comme sujet et le Moi comme objet. » Or, antérieurement à la conscience pure et à la conscience empirique, il faut poser le sentir pur et simple, où précisément cette scission en deux Moi, qui caractérise la conscience, ne s'opère point. A l'aube de la vie psychologique, non-seulement il n'y a pas encore opposition entre le Moi et le non-Moi, mais encore il n'y a pas distinction entre le Moi-sujet et le Moi-objet. Quand l'enfant subit une impression de plaisir ou de peine, il s'y donne entièrement, il en est entièrement absorbé, il ne sait pas encore s'en distinguer. Quand il éprouve une douleur, il est tout entier douleur. Ce n'est que bien plus tard que se forme en lui le Moi qui regarde, témoin toujours présent de tout ce qu'il éprouve ; ce n'est que bien plus tard qu'il reconnaît, qu'au-dessus du flux ininterrompu d'impressions instables, fugaces, toujours renouvelées, toujours remplacées, qui l'assaillent de toutes parts, émerge en lui comme un polypier d'impressions, qu'il apprend, grâce à la mémoire et à l'association, à relier en faisceau, auxquelles viennent s'agglutiner toutes ses expériences nouvelles, et qui constituent enfin ce Moi, qui, une fois formé, à moins qu'un cataclysme mental ne vienne l'anéantir ou le dédoubler, vit en nous jusqu'à notre dernier souffle. C'est d'une observation assez superficielle que d'affirmer, comme le font Kant et beaucoup de psychologues de l'enfance, que les enfants, quand ils commencent à parler, parlent d'eux-mêmes à la troisième personne. Nous avons vu beaucoup d'enfants qui, dès qu'ils ont parlé, ont employé la première personne : ayant toujours entendu dire « je » et « moi », ils ont tout naturellement, suivant leur instinct d'imitation, employé les mêmes tournures. Mais ce qu'il faut dire, c'est que le petit enfant quand il dit : j'ai faim, ne donne en aucune façon au « je » sa signification pleine et entière, c'est qu'il n'oppose pas encore le « je » au « non-je », le Moi au non-Moi, bien plus, c'est qu'il ne distingue pas encore le Moi actif du Moi passif. Si le petit enfant savait parler, dès ses premières impressions, et même si, quand il a appris à parler, il n'imitait pas ce qu'il a entendu de ceux qui l'entourent, il ne dirait ni : Paul, Pierre, etc., a faim, ni : j'ai faim, mais bien tout simplement : faim. Nous pouvons donc

conclure que, d'après Kant, il peut y avoir un sentir indépendant de tout connaître, même de la connaissance de soi-même, même de la conscience.

III

Nous n'avons pas encore le droit d'arrêter là la discussion de la question, — capitale pour nous, — de savoir, si le sentiment est vraiment indépendant du connaître. Nous croyons avoir démontré que tel fut l'avis de Kant, mais nous avons à rechercher maintenant, si cet avis est vraiment légitime, et s'il n'y a pas quelque autre théorie qui soit parvenue à démontrer que, malgré les raisons que nous venons d'alléguer avec Kant, le sentiment implique toujours du connaître. Kant lui-même, d'ailleurs, avions-nous dit, a fourni dans le texte de la Critique du Jugement que nous avons cité plus haut, des raisons en faveur de cette opinion. Nous avions montré qu'il y avait dit que dans l'acte de rapporter une représentation donnée au sujet, qui constitue la caractéristique du sentiment de plaisir, intervenait l'imagination (peut-être jointe à l'entendement), bien plus, que le sentiment de plaisir, s'il ne contribue en rien à la connaissance, « rapproche une représentation, donnée dans le sujet, de toute la faculté représentative dont l'esprit a conscience dans le sentiment de son état ». Il faut donc que maintenant nous examinions la question en elle-même. Nous avons besoin de savoir, non seulement par rapport à Kant, mais absolument, pour tout ce qui va suivre, pour nos conclusions personnelles, quels sont les rapports véritables du sentir et du connaître. Nous avons affirmé à plusieurs reprises, que la grande originalité de l'esthétique de Kant avait été de faire du sentir, indépendant de tout connaître, le principe même de l'esthétique. Le moment est arrivé de décider définitivement cette délicate question, d'autant plus qu'en la traitant, qu'en étudiant les rapports du sentir et du connaître, nous en viendrons, tout naturellement et nécessairement, à nous demander ce qu'est le sentiment en lui-même, et à examiner et à discuter la caractéristique qu'en a donnée Kant.

Jusqu'à présent, nous n'avons rencontré qu'une seule forme de la théorie intellectualiste du sentiment, celle que lui avait donnée l'école de Descartes et de Leibnitz. D'après ces philosophes, le sentiment en général avait été une connaissance confuse, et le

sentiment du plaisir une connaissance confuse de la perfection. Nous avons exposé, à plusieurs reprises, l'argumentation qu'oppose Kant à cette conception et qui repose, en dernière analyse, sur la différence de nature établie par lui entre l'entendement et les deux formes de la sensibilité, le sentir en tant que faculté des sensations et le sentir en tant que faculté des émotions, la sensibilité représentant le côté passif de notre faculté de connaître, capable de nous fournir des intuitions, mais absolument incapable de nous fournir des concepts, de telle sorte que connaissance confuse ou sensible, — les deux termes sont équivalents pour Kant aussi bien que pour Leibnitz, — de la perfection, — qui est toujours un concept, — devient une évidente contradiction dans les termes. Or, il se pourrait, en somme, que la barrière élevée par Kant entre la sensibilité et l'entendement ne fût pas aussi infranchissable qu'il l'a pensé ; il se pourrait que ce fût Leibnitz, qui ne voyait entre le sentir et le connaître qu'une différence de degré, qui eût eu raison. Les recherches et les découvertes de la philosophie moderne semblent, en effet, donner raison au génial auteur de la *Monadologie*. Les transitions insensibles qu'il a admises, après Aristote, entre les êtres en apparence les plus divergents, la merveilleuse hypothèse de l'évolution ne les a-t-elle pas confirmées ? Le *natura non facit saltus* n'est-il pas devenu comme le mot d'ordre de toute la science moderne ? Et faudra-t-il admettre, alors qu'il devient de jour en jour plus probable, que depuis le protozoaire jusqu'au vertébré se développe sans arrêt la chaîne des organismes ; bien plus, que non seulement il n'y a pas de solution de continuité entre les espèces animales, mais que, même, entre les règnes, il paraît possible de trouver des transitions, de sorte qu'aux derniers échelons de la hiérarchie animale on pourrait rattacher les premiers de la hiérarchie végétale ; qu'il ne semble pas exclu enfin, que même, entre le règne végétal et le règne minéral, l'on puisse trouver des anneaux intermédiaires, et qu'alors le terme d'être inorganique disparaîtrait du vocabulaire scientifique, et que de la pierre jusqu'à l'homme, brillerait, comme une étincelle ininterrompue, toujours croissante et grandissante, le flambeau de vie ; faudra-t-il admettre que, dans la seule âme humaine, il y ait des départements absolument distincts, il y ait des énergies imprescriptiblement divergentes ? Nous avons dit déjà qu'un des grands vices de la philosophie de Kant, que le vice capital de toute la philosophie, de toute la science du XVIII^e^ siècle dont Kant, malgré tout son génie, est le fidèle disciple, ce fut l'abus de l'esprit d'analyse. Certes, ce fut un travail admirable que ce travail d'analyse auquel le XVIII^e^ siècle a soumis successi-

vement toutes les conceptions reconnues jusque-là comme infaillibles et inattaquables, travail dont la Critique de la Raison pure, qui n'est qu'une analyse de la connaissance humaine, de sa possibilité et de ses limites, ne fut que la dernière et suprême manifestation. Mais Kant, pas plus que ses plus grands contemporains, n'a su échapper aux dangers des méthodes analytiques. De ce que Kant a découvert dans le connaître, d'une part, la faculté d'être affecté par les objets extérieurs, et, de l'autre, la faculté d'organiser ces affections subies du dehors ; de ce que, dans cette faculté d'organisation, il a su distinguer des formes différentes, des étapes successives, il a oublié, ou plutôt, il a semblé oublier, que toutes ces formes, toutes ces énergies, appartenaient toujours à un seul et même esprit, et ne devaient pas, par conséquent, être séparées les unes des autres, être considérées comme des facultés, comme des entités distinctes. Nous n'avons donc pas le droit, étant, nous aussi, de l'avis, qu'il n'y a pas de faille dans l'être humain, et croyant que si les évolutionnistes ont tort de vouloir expliquer le supérieur par l'inférieur, on doit cependant adopter leur méthode, mais en cherchant les racines du supérieur dans ce qu'on a tort d'appeler l'inférieur, nous n'avons pas le droit de nous appuyer sur la différence de nature entre la sensibilité, entendue dans le sens de faculté des sensations, et l'entendement, qui est le grand argument qu'oppose Kant à la théorie intellectualiste du sentiment de ses prédécesseurs.

Cette théorie intellectualiste a reçu, par un des plus grands successeurs de Kant, une forme nouvelle et perfectionnée, que nous avons maintenant à exposer, et dont la discussion vaudra tout naturellement aussi pour la conception, beaucoup plus simple et plus sujette à objections, de l'école de Leibnitz. Si, en effet, pour celle-ci, le sentiment était une connaissance trouble et confuse, pour Herbart et son école le sentiment n'est ni une sensation, ni une représentation, ni une connaissance formée de sensations ou de représentations, mais le sentiment jaillit de l'action réciproque des représentations les unes sur les autres, il s'explique non par les représentations elles-mêmes, mais par le *rapport* des représentations. Le point de départ de la théorie du sentiment de Herbart est métaphysique, comme d'ailleurs le sont nécessairement, d'après ce philosophe, tous les principes psychologiques puisés de l'observation interne. En effet, tous ces principes forment une multiplicité, de telle sorte qu'ils soulèvent nécessairement la question de savoir comment la multiplicité peut dériver de l'unité, question que résout la théorie métaphysique de la substance. De plus, tout ce que nous apercevons par l'observation intérieure

est dans un perpétuel mouvement, si bien qu'il faut que nous ayons recours, pour comprendre et pour étudier les phénomènes intérieurs, à la théorie métaphysique du mouvement ou plutôt du changement[1]. Or, la théorie métaphysique de la substance et du changement nous apprend que l'âme est une essence simple, qui non seulement n'a point de parties, mais encore n'a point de qualités et points de facultés. Primitivement elle n'a donc ni représentation, ni sentiment, ni désir, elle ne sait rien d'elle-même ni rien des objets extérieurs; il n'y a point en elle de formes d'intuition et de pensée, point de lois de volonté et d'action, ni point de germes, quelque rudimentaires qu'on veuille les supposer, de tout cela : l'essence de l'âme est absolument inconnaissable et le restera toujours. Maintenant il peut y avoir, entre des essences dissemblables, un rapport que l'on peut expliquer par analogie avec la pression et la pression en retour, *Druck und Gegendruck*. En effet, le rapport entre des essences différentes, consiste en ce que chaque essence subit des modifications, dans son état, par l'influence d'une autre essence, si chacune d'entre elles ne résiste pas, et ne parvient pas à se maintenir, en résistant à l'influence de l'autre, dans son état primitif. Cette action de l'essence de se maintenir dans son état primitif, c'est là le seul événement véritable auquel se ramène tout ce qui se produit dans l'âme. Or, ces actes de conservation de soi de l'âme sont, en tant que nous pouvons les connaître, des *représentations* et des représentations simples, parce que l'acte de conservation est simple, tout comme l'essence qui tend à se conserver. Cette simplicité n'exclut, d'ailleurs, en aucune façon, une multiplicité infinie de tels actes de conservation : il peut y en avoir autant qu'il peut y avoir de façons dont l'âme peut être *troublée* (gestört) dans son état primitif. Ce sont ces innombrables causes de déséquilibre, de trouble, de dérangement, pour employer le terme propre de Herbart, de *Störungen*, que l'âme peut être amenée à subir, qui expliquent la multiplicité des représentations et les innombrables façons dont ces représentations peuvent se combiner. Ce sont les rapports de représentations, ainsi définis, qui expliquent et les sentiments et les désirs. En effet, les représentations, en tant qu'elles résistent les unes aux autres, sont des forces, et elles résistent, quand plusieurs d'entre elles, qui sont divergentes, se rencontrent et s'aheurtent. On comprend, d'ailleurs, facilement que l'âme, étant une, les représentations divergentes doivent résister les unes aux autres et tenter de se chasser mutuellement. Les sentiments et les désirs

1. *Psychologie als Wissenschaft*, *Herbart*, *Sämmtliche Werke*, 2e édition, Voss, 1890, t. V, 1re partie, § 15 et 16.

sont donc des états et des états fugaces des représentations, et ils ne résident pas dans la représentation en général, mais bien dans certaines représentations déterminées. Il y a, d'après Herbart, quatre déterminations possibles des représentations. Ou bien elles sont dans la conscience (stehn im Bewusstsein), ou bien elles sont dans la conscience entravée (stehn im gehemmten Bewusstein), ou bien elles montent (steigen), ou bien enfin elles descendent. Dire qu'une représentation est dans la conscience, c'est dire simplement qu'elle représente réellement son objet à l'instant même. Dire qu'une représentation monte, cela veut dire, qu'à l'instant même, elle représente son objet plus clairement et avec plus d'intensité que dans l'instant précédent, où elle était plus entravée. Maintenant pour une représentation qui est dans la conscience, elle peut être ou bien en équilibre avec les forces qui l'entravent, ou bien il se peut, qu'en elle-même il y ait une force entravante et une force excitante, *emportreibende,* qui se fassent mutuellement équilibre. C'est ce dernier état de la conscience, où une représentation est comme *resserrée*, *eingepresst*, entre deux forces contraires, qui constitue le sentiment lié à une représentation, c'est un sentiment de *pression, Klemme*, de la représentation. Enfin les transitions continues d'un état de l'âme dans l'autre, dont la caractéristique principale est l'émergement d'une représentation qui, malgré tous les obstacles s'opposant à elle, parvient jusqu'au seuil de la conscience, s'y maintient et influe de plus en plus sur toutes les autres représentations, en ce qu'elle éveille les unes et qu'elle repousse les autres, ces transitions ce sont les désirs. Ce qui distingue, en effet, le désir et du sentiment et de la représentation, c'est qu'on ne peut pas l'imaginer comme un état, mais seulement comme un mouvement de l'âme, ce qui explique que, dès que l'occasion lui en est fournie, il se transforme en action ou, tout au moins, si l'occasion fait défaut, en projet d'action future. En résumé donc, pour Herbart, il n'y a de vraiment réel dans notre âme que les représentations, et les deux autres grandes manifestations de notre âme, les sentiments et les désirs, ne sont que les états de nos représentations [1].

Que faut-il penser maintenant de la théorie que nous venons

1. Herbart, *Psychologie als Wissenschaft*, *Sämmtliche Werke*, 2e édition, Voss, 1890, t. V, 1re partie, § 15, p. 228 à 231. — *Lehrbuch zur Psychologie*, t. V, 1re partie, ch. I, § 10, p. 15, et ch. III, § 22, p. 21 et 22. — *Psychologie als Wissenschaft*, t. VI, 2e partie, 1re division, ch. I, § 104, p. 73 à 79. — Cf. Wundt, *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*. p. 541. — Horwicz, *Psychologische Analysen auf physiologischer Grundlage*, t. I, p. 155 à 171. — Volkmann, *Lehrbuch der Psychologie vom Standpunkte des Realismus*, 3e édition, Cöthen, 1884, t. II, p. 298 à 304 ; — et surtout Jürgen Bona Meyer, *Kant's Psychologie*, p. 68 à 74.

d'exposer, et que nous avons débarrassée de l'appareil mathématique et mécanique, dont Herbart et son école ne sont, comme on le sait, guère ménagers. Tout d'abord, nous nous proposons de ne pas entrer dans la discussion des fondements métaphysiques de la psychologie de Herbart, et nous comptons nous en tenir, autant que possible, à la seule théorie du sentiment. Que Herbart ait eu raison ou non de poser, comme premier principe de sa psychologie, l'hypothèse métaphysique, d'après laquelle l'âme est absolument simple, n'a point de qualités ni de facultés, pas même la faculté de représenter, et que les représentations ne sont que les actes de conservation de soi de l'âme, contre les atteintes multiples qu'elle peut subir par d'autres êtres, nous ne l'avons pas à examiner ici. Lotze, d'ailleurs, dans les articles « Seele und Seelenkraft » du *Dictionnaire de Physiologie* de Wagner (1846. V, III, Partie 1), dans sa *Psychologie médicale* (V. I. Ch. III, § 13) et dans son *Mikrokosmus* (V. I. ch. II); Trendelenburg dans ses *Logischen Untersuchungen* et dans le troisième volume de ses *Historischen Beiträge zur Philosophie* (dissertation IV), et, après eux, Bona Meyer dans sa *Kant's Psychologie (loc. cit.)*, se sont si admirablement acquittés de la tâche, qu'il ne nous resterait plus rien à glaner. Il s'agit ici uniquement pour nous de rechercher, d'abord, si les sentiments ne sont pas autre chose qu'un état particulier des représentations, puis s'ils consistent vraiment dans l'état où se trouve une représentation, lorsqu'elle est comme *pressée* entre deux forces contraires. Nous commencerons par l'examen de la définition spéciale pour passer ensuite à la discussion de la définition du sentir en général.

En premier lieu, — et l'observation a été déjà faite par Lotze dans l'article « Ame » dont nous avons parlé tout à l'heure, — pour que la rencontre, la *pression, Klemme,* des représentations produise justement un sentiment, il faut déjà admettre évidemment dans l'âme une réceptivité spéciale, très différente de la faculté d'avoir des représentations et que, par conséquent, on est en droit de distinguer de cette dernière et d'appeler d'un nom spécial, le sentiment. Volkmann, dans son *Traité de Psychologie au point de vue réaliste,* essaie d'expliquer, et même de corriger sur ce point, la théorie de son maître. Pour lui, la prise en conscience de la représentation est, immédiatement et avant tout, la prise en conscience du degré de tension de la représentation, tout état de la représentation étant, en effet, un état de *tension, Spannung*, parce qu'il est nécessairement l'expression du conflit qui s'élève dans la représentation, lorsque celle-ci tente de subsister en tant qu'activité, et lorsqu'elle ne le peut pas, en face des entraves qui s'opposent à elle. Or, le sentiment ne serait autre chose que la prise en conscience

du degré de tension de nos représentations. Le sentiment, prétend Volkmann comme Herbart, n'est pas une représentation spéciale à côté d'autres représentations : il n'y a pas de « représentations de sentiments », *Gefühlsvorstellungen* ; bien plus, — et ici Volkmann semble se rapprocher de l'opinion qui est la nôtre, — le sentiment n'est en aucune façon une représentation et ne peut jamais en devenir une. Il n'est pas une représentation spéciale, parce que la conscience du degré de tension et la conscience de la représentation font partie du même acte de la représentation et le constituent ensemble, et il n'est pas une représentation du tout, parce qu'une représentation, dont l'objet représenté ne doit son origine qu'à son action réciproque avec une autre représentation, n'est pas, pour Volkmann, une représentation dans le sens propre du mot, la représentation étant un état simple de l'âme dans lequel celle-ci, avant d'entrer en rapport avec d'autres, manifeste son opposition aux essences réelles[1]. Ce qui, dans cette correction de la théorie de Herbart, nous paraît, en effet, un progrès, c'est que Volkmann nous semble insister, plus que ne le fait son maître, sur le caractère subjectif du sentir. L'insistance avec laquelle Volkmann affirme que le sentiment n'est en aucune façon une représentation, et n'en peut jamais devenir une, est tout à fait kantienne. Mais, pas plus que son maître, Volkmann ne nous démontre que la prise en conscience de la tension de la représentation soit précisément le sentiment. Admettons un instant que nos représentations se trouvent en conflit les unes avec les autres, s'entre-heurtent, s'entre-choquent, soient tendues, peu importe l'image que l'on veuille employer, et que nous prenions conscience de cet état de tension, est-ce que, si l'on ne suppose préalablement dans l'âme la faculté de sentir, il en résulte vraiment que la conscience de cet état de tension de la représentation soit un sentiment plutôt qu'autre chose ? Herbart pose, au début de toute la théorie, une âme qui n'a qu'un seul but, — se maintenir dans son état, — qui n'a au début que des représentations, consistant précisément dans les actes par lesquels l'âme se conserve dans son état primitif. Si maintenant ces représentations entrent en conflit avec d'autres, et se trouvent dans cette fameuse *pression, Klemme,* dont parle Herbart, qu'en résultera-t-il ? Si Herbart voulait être conséquent avec lui-même et ne pas tirer de ses prémisses ce qu'elles ne contiennent pas, il n'en résultera rien du tout : l'âme prendra simplement conscience de la rencontre et du choc de ses représentations et rien de plus ; elle assistera en spectatrice impassible au

1. Volkmann, *op. cit.*, t. II, § 127, p. 299 et 300, et t. I, § 25, p. 172.

conflit de ses représentations et verra la représentation la plus forte l'emporter sur la représentation la plus faible, et cela recommencera indéfiniment, sans que jamais nous puissions sortir du « représenter », sans que jamais il puisse jaillir de tout cela un sentiment. L'âme, telle que la pose Herbart, ne sera jamais capable que d'une chose, c'est de représenter; et encore, étant donné que nous avons défini l'âme une substance simple, sans qualités ni facultés d'aucune sorte, il est tout à fait impossible, comme l'a montré Trendelenburg, d'en faire sortir même la représentation. C'est quand Herbart parle des sentiments plus complexes, des sentiments esthétiques et des « Affecte », que se révèle tout le vice de la théorie. Pour Herbart, en effet, les Affecte ne dépendent en aucune façon du *contenu* de la représentation, mais simplement du secours ou des entraves que s'apportent mutuellement les représentations. Or, il est certain que, dès qu'il s'agit de nos affections ou de nos passions, de joie ou de deuil, d'espérance ou de crainte, il est tout à fait impossible de soutenir que ce ne sont là que des sentiments formels, et qu'il ne s'agit en aucune façon du contenu qualificatif de nos représentations [1]. Nous en arrivons toujours au même point : ou bien l'on met préalablement dans l'âme le plaisir et la peine, et alors on pourrait comprendre au besoin que les états de tension ou de relâchement de nos représentations puissent nous causer du plaisir ou de la peine, ou bien l'on n'admet que des représentations, et alors la déduction devient tout à fait impossible. On a beau essayer, comme le fait le Herbartien Nahlowsky, de modifier les définitions de Herbart et de Volkmann, en en ôtant tout ce qu'elles contiennent de mécanique, et de dire que le sentiment est « la conscience immédiate que prend l'âme de l'accroissement ou de la diminution momentanée de son activité vitale [2] »; on ne voit dans cette prétendue correction que plus clairement le vice de toute la doctrine. Si les entraves subies par les représentations diminuent momentanément la force de représenter, c'est-à-dire la clarté des représentations ; si dès qu'une représentation est entravée, il y a déplaisir, et dès qu'elle est favorisée, plaisir, il s'en suit nécessairement que les sentiments de plaisir et de déplaisir dépendent exclusivement du degré d'obscurité ou de clarté des représentations. D'après cela, les représentations les plus claires éveilleraient les sentiments de plaisir les plus intenses, et la représentation claire que 2 fois 2 font 4, nous ravirait infiniment plus que le sentiment obscur de l'amour le plus vif [3]. Nous pouvons

1. Wundt, *Physiologische Psychologie*, t. I, p. 542.
2. Joseph W. Nahlowsky, *Das Gefühlsleben*, Leipzig, 1884, p. 43.
3. Bona Mayer, *op. cit.*, p. 100.

donc conclure que, malgré tous les amendements de Volkmann, de Nahlowsky et d'un grand nombre d'autres Herbartiens, dont nous n'avons pas parlé, et dont on trouverait la liste dans la *Psychologie* de Volkmann, la théorie de Herbart, qui explique le sentiment par l'état où se trouve une représentation *resserrée* entre deux forces contraires, est insoutenable.

Reste à examiner la théorie générale du sentiment, réduit par Herbart, à un *état*, *Zustand*, des représentations. La première et principale objection que nous avons adressée à cette théorie, c'est que, en faisant du sentiment un état des représentations, elle place évidemment la représentation avant le sentiment, ce qui nous paraît tout à fait inadmissible. Le mot représentation, aussi bien que le terme équivalent en allemand, le mot *Vorstellung*, indique clairement, que le processus psychologique qu'il désigne, n'est pas primitif. Avant la *re*présentation, avant la *Vors*tellung, il y a évidemment ce que la psychologie anglaise appelle avec raison *presentation*, la *Stellung* dans la conscience, et, par conséquent, expliquer par la représentation, par la Vorstellung, le sentiment qui — les Herbartiens sont obligés de l'avouer, et Volkmann le dit, à plusieurs reprises, en toutes lettres [1], — est un facteur absolument élémentaire de la vie psychologique, c'est évidemment prendre le contre-pied de la réalité. Ce qui explique l'erreur des Herbartiens, c'est que, — et nous avons adressé le même reproche à Kant, — Herbart est parti, pour établir sa théorie des sentiments, de sentiments très complexes, des sentiments esthétiques et notamment des sentiments musicaux. Il est très tentant d'expliquer les sentiments de l'harmonie et du désaccord par une tension ou un relâchement, par un équilibre ou un déséquilibre, par un accord ou un choc de représentations ; seulement Herbart n'a pas eu l'air de s'apercevoir que ce sont là des sentiments d'un ordre très particulier, des sentiments intellectuels, où évidemment l'intelligence et, par conséquent, la représentation joue, en effet, un rôle considérable. Seulement ce ne sont pas là des sentiments primitifs. Bien antérieurement au sentiment de l'harmonie ou du désaccord, naissent en nous les sentiments sensibles, les sentiments organiques, et, pour ceux-là, qui constituent le fond même de notre vie psychique et qui en sont la première manifestation, il est bien évident qu'il est impossible d'avoir recours à la représentation, qui est, en tout cas, une manifestation postérieure de notre âme.

La racine de la théorie herbartienne, comme de toute théorie intellectualiste du sentir, est toujours le fait, sur lequel nous avons

1. Volkmann, *op. cit.*, t. I, p. 322 et 324.

déjà insisté, que toutes les fois que nous sentons, nous avons en même temps une représentation. Même si cette constatation était exacte, et nous avons montré que nous la trouvons tout à fait illégitime, il ne s'ensuivrait pas encore que la représentation suffît à expliquer le sentiment. Tout ce qu'on serait en droit d'en conclure, c'est que la représentation est la condition de la naissance de tout sentiment, ce qui n'équivaut pas du tout à dire qu'elle en est la condition suffisante, la cause véritable. Si Volkmann reproche aux partisans de l'indépendance du sentiment de la connaissance et du désir, de raisonner comme si la cause devait être toujours semblable à l'effet, et de conclure, grâce à cette erreur, que les phénomènes du sentiment, étant dissemblables des phénomènes intellectuels, il faut admettre pour l'expliquer une énergie, une faculté semblable à ces phénomènes, on pourrait, avec bien plus de raison, retourner l'argument, comme l'a fait Bona Meyer, et reprocher aux Herbartiens, de raisonner comme si l'effet devait être toujours semblable à la cause, et de conclure alors que tout ce qui suit la représentation doit être nécessairement semblable à la représentation, doit être ou bien représentation, ou bien état de représentation.

Pour surprendre le vice de la théorie intellectualiste du sentir, nous allons exposer brièvement la forme qu'a donnée à la théorie Volkmann, dont la troisième édition de la *Psychologie au point de vue du réalisme*, parue en 1885, est l'œuvre psychologique la plus récente et la plus complète de toute l'école. Tout sentiment, dit Volkmann, a son siège dans la représentation, dont l'action de représenter, *das Vorstellen* [1], devient conscient dans le sentiment d'après son degré de tension. Il y a dans cette définition deux éléments : 1° l'action de représenter, qui amène à la conscience la représentation, et l'action de représenter, qui amène à la conscience son propre degré de tension, ne constituent qu'un seul et même acte qui, en tant qu'il n'est pas entravé, est conscience de la représentation et qui, en tant qu'il est mis par les entraves dans un état de tension, est sentiment ; 2° malgré cette apparente identification de l'action de représenter et du sentiment, le degré de clarté de la représentation et le degré de tension de l'action de représenter sont des objets de conscience différents. Nous ne sentons pas la repré-

1. Nous sommes obligé de traduire l'infinitif pris substantivement, *Vorstellen*, par « action de représenter », ce qui alourdit singulièrement notre phrase et la rend peut-être incompréhensible. Mais nous n'avons pas osé hasarder « le représenter », bien que l'emploi parallèle de ce terme avec les termes le « sentir », le « connaître » et le « désirer » eût été très commode. Notre langue manque malheureusement de mots pour rendre ces états indéfinis, vagues, que l'allemand et l'anglais rendent par des infinitifs pris substantivement. Cf. das Gehen, der Gang, das Lieben, die Liebe, etc.

sentation et nous n'avons pas de représentation de ce que nous sentons, et bien que ces deux choses soient des éléments d'une seule et même chose, et deviennent conscientes par la seule et même chose, *an Demselben haften und durch Dasselbe bewusst werden*, néanmoins ce sont là deux connaissances différentes, réunies seulement par le même acte du connaître. En d'autres termes, pour Volkmann, l'action de représenter et l'acte de sentir sont deux phénomènes psychiques différents, que relie seulement la façon dont nous en avons conscience [1].

Nous voilà ramené à cette si difficile question des rapports du sentir et de la conscience, qui est le dernier et inéluctable terme auquel se réduit la question générale des rapports du connaître et du sentir. Nous l'avons traitée dans le paragraphe précédent à propos de Kant et par rapport à Kant. Il faut maintenant que nous la traitions pour elle-même et en elle-même. Nous commencerons par exposer la théorie de la conscience de l'école de Herbart, la plus remarquable de toutes celles qu'aient soutenues les partisans de l'intellectualisme du sentiment, puis nous la discuterons, et de notre discussion se dégagera notre théorie définitive sur le sentiment en général.

IV

Nous savons que, pour Herbart et ses disciples, la représentation est l'état simple de l'âme, dans lequel celle-ci exprime son opposition aux essences réelles avec lesquelles elle coexiste immédiatement ou médiatement. Cet état, en tant que réalisé, est la *représentation*, *Vorstellung*, en tant qu'en voie de réalisation, il est *l'action de représenter*, le « représenter », *das Vorstellen*. La représentation est le représenté, *das vorgestellte*, c'est-à-dire ce qui représente, *darstellt*, l'action de représenter. Il résulte immédiatement de cette définition, que les concepts de représentation et d'acte de représentation sont des concepts corrélatifs, et que, tout d'abord, il est impossible d'imaginer, ni une représentation sans acte de représentation, ni un acte de représentation sans représentation. Cependant, comme l'acte de représentation est une activité, et que toute activité peut être paralysée par une activité contraire, il devient possible que l'acte de représenter une repré-

1. Volkmann, *op. cit.*, t. II, p. 324 et 325.

sentation puisse être transformé dans un simple effort, dans une activité sans effet. On peut donc imaginer un acte de représentation qui ne produise pas d'effet, c'est-à-dire une représentation qui ne soit pas réellement représentée : ainsi il est parfaitement possible que quelqu'un ait la représentation d'Annibal, sans le représenter à un moment donné. Il est indispensable pour que la représentation puisse naître, que l'acte de représentation s'accomplisse, mais la représentation peut persister, sans que l'acte de représentation doive nécessairement persister dans son intégralité. En d'autres termes, toute représentation naît grâce à l'acte de représentation, mais l'acte de représentation peut persister, soit comme représentation véritable, soit comme simple effort de représenter. C'est là ce qui conduit au concept de la conscience. Prendre conscience d'une représentation, c'est représenter réellement et véritablement, c'est-à-dire représenter sans entraves. Cela étant donné, on peut imaginer entre la conscience, la représentation et l'acte de représentation, quatre rapports possibles : 1° avoir conscience de la représentation A, c'est représenter réellement A ; 2° n'avoir pas conscience de la représentation A, c'est avoir bien la représentation A, mais ne pas la représenter réellement, parce que la représentation de A est entravée ; 3° avoir conscience de l'acte de représenter A, c'est représenter réellement l'acte de représentation de A, ce qui n'est possible que par l'acte réflexe, grâce auquel l'acte de représentation devient en quelque sorte pour lui-même représenté, c'est-à-dire représentation. Tout d'abord nous n'avons pas conscience de l'acte de représentation, parce que l'acte de représentation même est conscience : il représente, mais il n'est pas représenté, et c'est par l'acte de représentation et dans l'acte de représentation, que nous avons conscience de la représentation. Pour arriver à prendre conscience de l'acte de représentation, il faut que cet acte se mette à la place de la représentation, ce qui a lieu quand ce dernier est entravé, quand il ne peut pas mener jusqu'au bout la représentation, et qu'alors, ne pouvant pas représenter le représenté, il se représente lui-même. C'est une telle conscience de l'acte de représentation, entièrement différent, quant à son objet, de la conscience de la représentation A, que nous trouvons dans tout sentiment et qui accompagne tout désir. Enfin 4° n'avoir pas conscience de l'acte de représenter la représentation A, c'est représenter réellement A, mais non pas l'acte de représenter A, c'est par conséquent, un acte inconscient de représentation, terme qui, pour Herbart et Volkmann, est aussi peu contradictoire que le terme de représentation inconsciente. De ce qu'une représentation a été représentée une fois, il ne s'ensuit

nullement qu'elle soit toujours et nécessairement représentée réellement. De même, de ce que l'acte de représentation est toujours conscience, quand il agit réellement, il ne s'ensuit nullement qu'il soit toujours et nécessairement conscient. En résumé donc, la conscience n'est pas cet accompagnement de la représentation, qui se manifeste par un « je pense » plus ou moins distinctement perçu ; ce n'est pas non plus quelque chose d'intermédiaire entre l'âme et la représentation, ni une scission entre le sujet qui représente et l'objet qui est représenté. Cette scission de la conscience existe, mais c'en est une forme très complexe et très postérieure, qu'il faut en distinguer par les termes d'aperception ou conscience de soi-même, *Selbstbewusstsein* [1].

Que faut-il penser maintenant de cette théorie, très subtile et très profonde, de la conscience ; et qu'en pouvons-nous conclure pour les rapports de la conscience et du sentiment ? Pour Herbart et son école, la manifestation première et capitale de la vie psychique n'est pas, comme nous l'avions dit tout d'abord avec Herbart même, la représentation, mais c'est l'acte de représenter, le « représenter », le *Vorstellen*. Selon que cette activité ne se heurte à aucun obstacle, ne subit aucune entrave, ou est, au contraire, paralysée, il y a représentation ou sentiment. D'autre part, malgré cette origine commune, la représentation et le sentiment qui, comme nous le savons, n'est que le degré de tension de la représentation, sont pour la conscience deux objets différents. En effet, nous ne sentons pas la représentation, et nous n'avons pas de représentation de ce que nous sentons. La conscience est inséparablement liée à la représentation, et avoir conscience d'une représentation, c'est tout simplement représenter quelque chose. Le point délicat est de savoir comment s'opère la conscience de l'acte de la représentation, et c'est ici qu'intervient le sentiment et que la théorie de Herbart est tout particulièrement ingénieuse. Pour que nous ayons conscience de l'acte de représenter un objet, il faut que cet acte se transforme en représentation. Quand nous voulons représenter quelque chose, et que cette représentation se heurte à d'autres représentations, est troublée, battue, chassée par elles, notre activité représentative ne sait où se fixer, et alors elle se replie sur elle-même, elle opère ce que Volkmann appelle très ingénieusement un *réflexe psychique*, elle se représente elle-même, elle prend conscience d'elle-même, et c'est là ce qui aurait lieu dans le sentir et dans le désirer.

Nous pourrions opposer à cette théorie de la conscience l'objec-

1. Volkmann, *op. cit.*, t. I, § 25, p. 172, 173, 174.

tion, que nous avons présentée tout à l'heure à la théorie générale du sentir de Herbart. De même que nous avons dit qu'il est impossible d'expliquer le sentiment par la représentation, vu que le sentiment et surtout le sentiment sensible précède dans la vie psychologique, la représentation, de même nous pourrions dire ici, qu'il est impossible d'expliquer par la représentation la conscience, vu que celle-ci est très antérieure à celle-là. Nous savons bien que les Herbartiens pourraient riposter que ce n'est pas par la représentation, mais par l'acte de la représentation, par le *Vorstellen*, qu'ils expliquent la conscience, mais alors nous répondrons que la distinction établie par Volkmann et son maître, entre l'acte de la représentation et la représentation elle-même, nous paraît factice et inadmissible. L'acte de représentation est inconcevable sans représentation, le *Vorstellen* sans *Vorstellung*, et, par conséquent, notre argument vaut aussi bien pour l'acte de la représentation que pour la représentation. Il nous est absolument impossible de comprendre une phrase comme celle-ci : « Nous n'avons pas tout d'abord conscience de l'acte de représentation, car l'acte de représentation est conscience, *des Vorstellens werden wir zunächst nicht bewusst, denn das Vorstellen ist Bewusstsein.* » Du moment que l'acte de représentation est conscience, il est bien évident, qu'en tout temps, il doit être conscient, et, par conséquent, des termes comme acte inconscient de représentation, ou comme représentation inconsciente, nous paraissent encore plus inconcevables chez les Herbartiens que chez tous les autres partisans de la théorie de l'inconscient. Quand on réduit, comme les Herbartiens, la vie psychique tout entière à la représentation, et quand on appelle conscience l'acte de représenter réellement un objet, on n'a pas le droit, ce nous semble, de parler d'inconscience. Tout de même et pour les mêmes raisons, nous ne parvenons pas à comprendre comment les Herbartiens peuvent soutenir que « nous n'avons pas de représentation de ce que nous sentons, *wir haben keine Vorstellung von dem, was wir fühlen* », puisqu'ils viennent de soutenir que le sentiment n'est qu'un degré, qu'une forme de la représentation, puisque la proposition principale de toute leur psychologie, c'est que toute la vie psychique se réduit à avoir des représentations.

On le voit donc, même la forme la plus raffinée et la plus profonde de la théorie intellectualiste du sentir ne parvient pas à rendre compte des rapports du connaître, de la forme la plus générale du connaître, de la conscience, et du sentiment. Aussi bien est-il impossible d'y parvenir tant que l'on veut expliquer le sentir par le connaître, le sentiment par la conscience. Par consé-

quent, à moins de nous résigner à l'intellectualisme, ce qui nous est impossible à cause de la raison que nous avons alléguée tout à l'heure, à savoir qu'il est inadmissible d'expliquer le sentir par une forme quelconque du connaître, fût-ce par sa forme la plus générale, la conscience, vu que la forme première du sentir, le sentiment sensible, précède toute manifestation du connaître, il ne nous reste plus qu'une seule ressource, la ressource même à laquelle a eu recours Kant en face des théories de la connaissance de son époque : c'est de retourner toute la théorie, et de supposer, dans l'impossibilité où nous sommes d'expliquer le sentiment par la conscience, que c'est la conscience qui s'explique par le sentiment.

C'est là ce qu'a tenté dans une œuvre trop peu connue le psychologue Horwicz, et Wundt lui-même a confessé qu'il lui paraissait probable, que les sentiments jouent, dans la formation de la conscience, un rôle considérable. Posons tout d'abord, avec Wundt, que ce qui distingue essentiellement la conscience, c'est l'attention. Si nous essayons de nous représenter les phénomènes psychiques qui conditionnent la conscience, nous trouvons, d'une part, que nos représentations sont constituées par des impressions sensibles, et, d'autre part, que nos représentations ne sont pas immobiles, mais qu'il s'opère entres elles un perpétuel échange, qu'elles se succèdent, se remplacent, s'associent incessamment, que, pour nous servir de l'expression de Wundt, elles vont et viennent sans interruption, *gehen und kommen*. De plus maintenant, nous savons que toutes les représentations n'ont pas la même valeur pour nous, mais que nous sommes plus frappés par les unes que par les autres, que nous leur prêtons une attention plus ou moins grande. Wundt appelle, et nous appelons avec lui, l'entrée d'une représentation dans le champ de vision intérieur, la perception, et son entrée dans le point de vision intérieur, l'aperception. L'aperception constitue le facteur le plus important de la conscience, c'est la conscience active elle-même, et déterminer la genèse de l'aperception, c'est déterminer la genèse de la conscience elle-même. Or, qui est-ce qui crée l'aperception ? Il faut tout d'abord pour qu'une impression soit *perçue*, qu'elle ait une certaine grandeur, ce qu'on appelle le *Schwellenwerth*, puis pour qu'elle soit *aperçue*, qu'elle tombe non seulement dans le champ de vision, mais encore dans le point de vision intérieur, qu'elle soit plus forte que d'autres impressions. Mais comment, grâce à quoi, une impression est-elle plus forte qu'une autre, l'emporte-t-elle sur d'autres, excite-t-elle notre attention ? C'est quand l'impression donnée est plus agréable ou

plus désagréable que les autres. Bien plus, ce que nous disons pour l'aperception vaut déjà pour la perception elle-même. Toute irritation forte excite évidemment en nous un sentiment sensible fort, et par conséquent nous percevons une impression extérieure, quand elle réussit à exciter en nous des sentiments, soit des sentiments immédiatement sensibles, soit des sentiments psychiques par association et reproduction. Par conséquent, étant donné que l'aperception est l'attention, bien plus qu'il n'y a pas de perception même sans attention, et que nous avons expliqué provisoirement l'attention par le sentiment, il en suit que toute la conscience, aussi bien la conscience passive que la conscience active, s'explique par le sentiment [1].

Reste à démontrer notre hypothèse, à savoir que le sentiment est vraiment la cause de l'attention. Pour cela, nous avons à essayer de nous reporter à ce que nous éprouvons nous-mêmes, quand s'opère en nous un acte d'attention, et surtout à ce que nous avons éprouvé, lorsque les premiers actes d'attention se sont opérés en nous. Quelles sont les impressions qui ont attiré notre attention lorsque nous étions enfants ? Etaient-ce des impressions indifférentes, neutres, ne touchant en rien notre vie affective, ou bien étaient-ce, au contraire, des impressions étroitement liées à notre émotivité ? La réponse à cette question nous paraît évidente. Si loin que nous essayions de nous reporter dans notre vie antérieure, ce qui nous a frappés tout d'abord, et ce dont le souvenir ne s'est jamais aboli en nous, ce ne sont pas des connaissances, ce ne sont pas des actes de volonté, mais ce sont des joies ou des douleurs. Si, dans les observations qu'on a faites sur l'enfance, l'on a toujours relevé l'impression vive que produit sur l'enfant la lumière, l'obscurité, le passage de la lumière à l'obscurité et réciproquement, c'est que, évidemment, ce sont là des impressions agréables ou désagréables pour l'enfant. Si l'on pouvait pénétrer dans ces petits cerveaux rudimentaires, ce que l'on y trouverait, ce seraient exclusivement des impressions agréables ou désagréables. C'est relativement bien plus tard que l'être humain apprend à se détacher, à se déprendre de lui-même, et à se préoccuper de ce qui ne touche pas immédiatement sa sensibilité. Bien plus, l'on pourrait prétendre que ce moment-là n'arrive jamais. Les spéculations, en apparence les plus désintéressées, ont non seulement un écho dans la sensibilité de ceux qui les entreprennent, mais encore s'expliquent par cette sensibilité et en dérivent. Si le mathématicien ou le métaphysicien se livre à des recherches

1. Horwicz, *Psychologische Analysen auf physiologischer Grundlage*, t. I, p. 211, 223, 227, 229, 231, 233, et Ziegler, *Das Gefühl*, Stuttgart, 1893.

qui, en apparence, n'ont aucune espèce de rapport avec son bien-être ou son mal-être, c'est qu'évidemment ces recherches l'intéressent, c'est qu'elles lui causent un plaisir, bien subtil à la vérité, que bien peu d'hommes seraient capables d'éprouver et que nul ne lui envie, mais qui n'en est peut-être pour cela que plus intense.

Il nous semble donc que c'est légitimement que nous pouvons admettre qu'il n'y a pas d'attention sans excitation préalable du sentiment et que, partant, comme il n'y a pas de conscience sans attention, ce n'est pas la conscience qui explique le sentiment, mais bien le sentiment qui explique la conscience.

V

Nous avons montré, au début de notre étude sur le sentiment, que ce n'est pas la volonté, ni même ses formes rudimentaires, qui expliquent le sentiment, mais le sentiment qui explique le désir. Nous venons de montrer que ce n'est pas le connaître, ni même sa forme la plus générale, la conscience, qui explique le sentiment, mais que c'est le sentiment qui explique le connaître et la conscience. Il nous reste à montrer maintenant ce que peut être ce sentiment, qui n'est ni connaître ni vouloir.

Pour établir une théorie du sentiment, surtout quand, comme nous, on fait du sentiment la manifestation première et irréductible de toute la vie psychique, on est évidemment obligé de remonter jusqu'au début de la vie psychique. En effet, si la question capitale de toute la théorie du sentiment est de savoir, comment il se fait que nous ressentons telle chose comme agréable et telle autre comme désagréable, il faut évidemment rechercher préalablement ce que c'est que le sentir en général, ce qui le conditionne, comment il naît, et ce n'est qu'alors que nous pourrons véritablement établir les rapports du sentir avec les deux autres grandes énergies de l'âme, avec le connaître et le désirer. Or la forme élémentaire de tout sentir est le sentiment sensible. Aussi est-ce de lui qu'il faut partir pour établir une théorie du sentiment en général. Qu'est-ce donc que le sentiment sensible, qu'est-ce qui le conditionne, comment naît-il ?

On divise les fonctions des êtres vivants en fonctions de nutrition, de reproduction et de relation. C'est la vie de relation qui, seule, intéresse directement la psychologie et qui, par conséquent,

devra, seule, nous intéresser ici. Nous avons dit déjà qu'elle comprend deux termes, très étroitement liés d'ailleurs, l'action du monde extérieur sur l'animal, la sensibilité, et l'action de l'animal sur le monde extérieur, le mouvement. Ces deux termes maintenant se subordonnent à un troisième. La sensibilité et le mouvement se subordonnent à l'irritabilité, qui, étant la propriété de répondre par un mouvement à une force extérieure, est la loi générale de la vie, et comprend à la fois la sensibilité, puisqu'un être n'est sensible que s'il est irritable, et le mouvement, puisque tout mouvement de l'animal suppose la provocation de ce mouvement par un agent extérieur [1]. Nous avons donc à rechercher avant tout ce que c'est que l'irritabilité. Tout ce qui va suivre n'est que le résumé succinct de l'exposition à la fois très claire et très profonde qu'a donnée Wundt, dans la première partie de ses *Eléments de Physiologie psychologique*, de la théorie de l'irritabilité.

Le terme d'irritabilité en implique immédiatement deux autres : quelque chose qui irrite et quelque chose qui est irrité ; nous n'avons à nous occuper ici que du second. Qui est-ce donc qui est irrité ? Il y a, parmi les différents systèmes de l'organisme animal, un système qui a la fonction spéciale d'être irritable, le système nerveux. Le système nerveux est formé de trois éléments : les cellules nerveuses ou cellules ganglionnaires, les fibres nerveuses ou les nerfs, et une substance intermédiaire, tantôt amorphe et tantôt fibreuse. Ces trois éléments sont localisés dans l'organe nerveux central, le cerveau, la moelle et les nerfs qui sont répandus dans tous les organes. Or, les travaux les plus récents semblent démontrer que le cerveau et la moelle, avec les nerfs qui en dérivent, constituent un système de fibres conductrices qui, dans les organes centraux, sont mises en communication au moyen de centres de jonction, les cellules ganglionnaires, et qui, dans la périphérie du corps, rayonnent dans des domaines séparés les uns des autres. Les phénomènes produits dans les fibres nerveuses, on les appelle des irritations ou des excitations, et on distingue les irritations externes et les irritations internes, selon que la cause irritante vient du dehors ou du dedans : les manifestations de l'irritation sont les sentiments, les sensations, les mouvements musculaires ou quelque autre processus physiologique, comme une sécrétion glandulaire, un accroissement de température, etc. L'irritation maintenant, externe ou interne, selon la cause qui la produit, est centripète ou centrifuge, selon qu'elle part de la périphérie du corps et est dirigée vers l'or-

1. Charles Richet, *Essai de Psychologie générale*, p. 9.

gane central, ou selon qu'elle part de l'organe central et est dirigée vers la périphérie. Ce sont les effets physiologiques de l'irritation dans le sens centripète qui, lorsqu'elles sont conscientes, constituent les sentiments et les sensations. Mais souvent la prise en conscience n'a pas lieu, et l'excitation se traduit, sans agir sur la conscience, par un mouvement; mais, même dans ce cas, ce sont, tout au moins en partie, les voies conductrices, servant aux sentiments et aux sensations conscientes, qui sont mises à contribution, et, par conséquent, l'on est en droit d'appeler les voies conductrices en général, les voies conductrices sensorielles. Quant à l'irritation elle-même, la physiologie contemporaine est encore incapable de l'expliquer scientifiquement. On appelle simplemement irritation ou excitation, le phénomène de mouvement inconnu, qui est provoqué dans le système nerveux par des causes irritantes. Ce qu'il faut retenir de cette définition hypothétique, c'est le terme de mouvement. Nous ignorons à quelle espèce de mouvement peut appartenir la transmission de l'excitation à travers nos nerfs jusqu'aux organes centraux: on l'appelle habituellement courant nerveux, par analogie avec les courants électriques, sans que pourtant on soit parvenu encore à établir entre le courant nerveux et le courant électrique des rapports scientifiquement démontrables. Mais, en tout cas, c'est à un phénomène de mouvement que nous avons affaire, et, par conséquent, les lois de la mécanique générale doivent lui être applicables.

Or, la loi générale de la mécanique est la loi de la conservation du travail, qui consiste à affirmer que toute espèce de travail, c'est-à-dire tout effet qui modifie la position de masses pondérables dans l'espace, reste constant, que rien ne s'en perd, et que si le phénomène de mouvement se transforme, en apparence, en un phénomène de nature tout à fait différente, comme en chaleur, électricité, passage de l'état solide à l'état liquide ou gazeux et réciproquement, c'est encore en mouvement que le mouvement primitif s'est transformé réellement, et dans une quantité de mouvement rigoureusement égale à celle que semblait avoir perdue le mouvement primitif, de telle sorte que la somme totale du mouvement reste toujours constante. Le mouvement le plus commun est le mouvement moléculaire, lequel peut se transformer en mouvements mécaniques ou en mouvements de désagrégation, lesquels peuvent à leur tour redevenir mouvement moléculaire. La notion du travail une fois acquise, il faut distinguer entre le travail *réel* et le travail *virtuel*. Quand, par exemple, on soulève un poids, le travail nécessité par l'action de le soulever, s'accumule, en quelque

sorte en lui, vu que, quand on le laisse tomber de la hauteur à laquelle on l'a élevé, il peut communiquer cette réserve de travail à d'autres corps. Ce travail virtuel se constate aussi bien dans le travail mécanique que dans le travail de désagrégation. Pour que ce travail de désagrégation se produise, il faut qu'une certaine quantité de travail moléculaire, la plupart du temps sous forme de chaleur, soit dépensée, travail qui doit nécessairement réapparaître, dès que la désagrégation cesse. De même que le poids, dont nous avons parlé tout à l'heure, reste soulevé, tant que sa pesanteur est équilibrée par le mouvement calorique de la vapeur dilatée ou par toute autre cause, tout de même la désagrégation de la molécule d'un corps persiste, tant que quelque travail interne, par exemple les oscillations de chaleur, entrave sa reagrégation. Entre le moment maintenant, où s'est produit le soulèvement du poids ou la désagrégation de la molécule, et le moment où, par la chute du poids ou la réunion de la molécule, le travail nécessité par le soulèvement et la désagrégation est produit à nouveau, peut exister un état stationnaire, dans lequel est produit autant de travail intérieur qu'il en est besoin pour maintenir l'équilibre, de telle sorte que rien dans la situation des corps et des molécules, dans la température, dans la distribution électrique, n'est modifié. C'est seulement au moment où, par une cause de trouble apportée à l'état d'équilibre, le poids tombe ou les molécules se rapprochent, qu'il y a de nouveau transformation de travail. Le travail mécanique ou le travail de désagrégation est transformé tout d'abord en travail moléculaire, généralement en chaleur, lequel travail peut de nouveau se transformer en travail mécanique ou désagrégation des molécules, jusqu'à ce que, par suite de certaines circonstances, l'état stationnaire se rétablisse. En tant que maintenant, dans le poids soulevé ou dans les molécules désagrégées, il y a une certaine somme de travail disponible, qui se dégage au moment où l'état d'équilibre, qui empêche la chute du poids ou la réunion des molécules, cesse, tout poids soulevé et toute désagrégation peuvent être considérés comme travail virtuel. Ce travail virtuel, cette accumulation, cette réserve de travail est naturellement aussi grande que l'avait été le travail qui avait causé le soulèvement ou la désagrégation, et que le sera le travail qui peut reparaître à la chute et à la désagrégation. La loi de la conservation du travail peut donc s'exprimer aussi comme il suit : la somme du travail réel et du travail virtuel reste constante. Ce travail virtuel qui est accumulé dans un état stationnaire, qui y est en réserve, qui s'y opère en quelque sorte d'une façon cachée et secrète, Wundt l'appelle aussi *travail*

moléculaire interne, et le distingue du travail des molécules, qui s'opère quand l'état d'équilibre de la température, de la distribution électrique, etc., se modifie, et qu'il appelle *travail moléculaire externe*.

Or, dans la nature, les états stationnaires succèdent incessamment aux changements, et les changements aux états stationnaires, de façon qu'elle nous offre un perpétuel spectacle du passage du travail virtuel en état réel, et de l'état réel en travail virtuel. Nous constatons ce passage aussi bien dans la matière inorganique que dans les êtres organisés : dans la transformation des différents états gazeux, liquide et solide des corps l'un dans l'autre, dans les combinaisons chimiques, enfin dans la nutrition des plantes et des animaux.

Le système qui, chez les animaux, préside à cette transformation du travail virtuel en travail réel, et du travail réel en travail virtuel, qui préside en général à l'accomplissement et à la distribution de tout travail, est le système nerveux. C'est lui qui règle les fonctions de la combustion, la distribution et le rayonnement de la chaleur, la direction des muscles. Souvent et surtout pour la direction des muscles, les effets émanés du système nerveux sont sous l'influence de mouvements extérieurs, c'est-à-dire des impressions des sens. Mais la source véritable du travail musculaire, comme de tout autre travail, ne réside pas dans ces mouvements extérieurs, mais bien dans les combinaisons chimiques qui constituent la masse nerveuse : c'est en elle qu'est accumulé le travail virtuel qui, sous l'influence d'impressions extérieures, se transforme en travail réel.

Les combinaisons chimiques, maintenant, qui constituent la masse nerveuse sont, tant qu'il n'y a pas de phénomènes d'irritation, dans un état stationnaire qui, vu du dehors, semble un état de repos complet. Seulement ce n'est là qu'une apparence. Les atomes de ces combinaisons complexes sont dans un mouvement perpétuel, ce qui s'explique quand on se représente combien facilement soluble est le liquide qui forme la masse nerveuse ; celle-ci ne paraît stationnaire que parce qu'il se produit en elle autant d'agrégations que de désagrégations, autant d'associations que de dissociations. Bien plus, même dans l'état de repos, l'état des éléments nerveux n'est jamais complètement stationnaire. Dans les combinaisons complexes qui les constituent, il arrive toujours que les atomes, arrachés à leur sphère d'activité habituelle, ne réintègrent pas ces sphères ou des sphères semblables, mais que certains d'entre eux forment des combinaisons nouvelles, plus simples et plus stables, phénomène que l'on appelle le phénomène

de *désagrégation spontanée*. Dans l'organisme vivant, les troubles causés par ces désagrégations spontanées sont réparés en ce que les produits de ces désagrégations sont éloignés, et qu'en échange, de nouveaux matériaux pour les parties de tissu sont amenés. On peut comparer la substance nerveuse en repos à un liquide dans un état de mouvement stationnaire. Dans un tel liquide, il n'y a aucun travail extérieur apparent, mais le travail, produit par les différents atomes, se détruit réciproquement. Cette destruction s'opère, en grande partie, à l'intérieur des molécules chimiques complexes, en ce que les atomes de chaque molécule, oscillant autour de leur état d'équilibre, accomplissent chacun un travail déterminé, mais qui est compensé par un travail opposé d'autres atomes, et qui, par conséquent, n'est pas perceptible en dehors des molécules. C'est ce travail moléculaire *intérieur*, beaucoup plus intense dans une combinaison chimique instable que dans une combinaison fixe, qui représente le *travail virtuel*. En effet, lorsque l'état d'équilibre est rompu, la combinaison instable peut se transformer en une combinaison plus fixe, transformation où l'excédant de travail moléculaire intérieur de la combinaison instable devient travail moléculaire extérieur. Si nous appelons maintenant le travail réalisé par la combinaison stable, un travail moléculaire *positif*, le travail dépensé par la destruction de la combinaison instable pourra être appelé un travail moléculaire *négatif*. La condition donc de l'équilibre réel d'un liquide soluble comme l'est la masse nerveuse, est que le travail moléculaire *interne* ou le travail virtuel reste inaltéré, en ce que les masses de travail moléculaire *extérieur*, positif ou négatif, se compensent sans cesse, en ce que tout ce qui, du travail moléculaire intérieur se transforme en travail moléculaire extérieur, soit compensé par une retransformation de ce travail extérieur en travail intérieur.

Appliquons maintenant les résultats que nous avons acquis à l'irritation. Nous avons constaté, dans l'état moléculaire des nerfs, un travail moléculaire continu, positif et négatif, dont l'équilibre constitue ce que nous avons appelé l'état stationnaire des nerfs. Si maintenant nous voyons agir une cause d'irritation extérieure, celle-ci a pour résultat ordinaire une contraction musculaire ou bien une irritabilité accrue de la zône irritée. Quelle est l'influence de l'irritation sur le travail moléculaire? Evidemment celle-ci : le travail moléculaire *positif* a augmenté. Si, au contraire, une contraction musculaire est entravée, ou si la sensibilité d'une zône déterminée diminue en face d'une cause irritante, cela signifie évidemment que c'est le travail moléculaire *négatif* qui a augmenté. Nous obtenons de la sorte la proposition générale que voici : l'irri-

tation accroît aussi bien le travail positif que le travail négatif des nerfs. L'irritation active, par conséquent, aussi bien l'agrégation des atomes des molécules chimiques complexes en combinaisons fixes, que leur désagrégation et leur recombinaison en ces noyaux instables et complexes qui constituent la masse nerveuse. C'est dans ces recombinaisons que consiste le repos des nerfs, tandis que c'est dans la constitution de combinaisons plus stables et plus difficilement solubles que consiste leur travail et aussi leur fatigue. L'irritation ne peut produire le travail extérieur, la contraction musculaire ou l'excitation de cellules ganglionnaires, qu'en ce qu'elle active toujours le travail moléculaire positif d'une façon beaucoup plus intense que le travail négatif. Le travail moléculaire positif créé alors ce travail d'excitation qui peut être transmis à des organes déterminés, aux muscles ou aux cellules ganglionnaires, et transformé là, de nouveau, dans d'autres formes de travail. En même temps, il faut que le travail moléculaire, positif et négatif, se distribue dans le temps, dans une succession déterminée par les rapports entre les effets excitants et entravants. Il y a donc d'abord l'état de repos, puis, dès que l'excitation se produit, elle est suivie immédiatement d'une accumulation de travail virtuel, en ce qu'elle fait sortir de nombreuses molécules de leurs combinaisons actuelles. Puis commence une combustion qui, très probablement, prend son origine dans ces particules détachées de leurs combinaisons, et qui se propage dans les particules facilement combustibles de la masse nerveuse en général, combustion pendant laquelle une grande quantité de travail virtuel se transforme en travail réel. Si cette combustion s'opère très rapidement, c'est de nouveau pendant un court espace de temps le travail moléculaire négatif, c'est-à-dire la reconstitution des molécules complexes, qui prédomine. Mais, en général, après la contraction, il y a encore, pendant un certain temps, un excédant de travail positif, qui se manifeste dans l'effet accru produit par une seconde irritation se joignant à la première. Pour les nerfs, leur état interne ne reste pas, après l'irritation, identique à celui qu'il avait été auparavant ; car non seulement, dans chaque moment de l'irritation, l'équilibre entre le travail positif et négatif est rompu, mais encore il y a eu une plus forte dépense de travail positif qu'il n'y a eu de gain de travail négatif, de travail virtuel. Plus le nerf a été irrité, moins il est capable de cette reconstitution de ces particules complexes, sur laquelle repose la reconstitution de sa capacité de travail.

Après avoir ainsi déterminé l'effet de l'irritation sur les nerfs, nous avons à essayer, — sans nous occuper de ce qui arrive quand

l'irritation est obligée de passer dans la fibre nerveuse à travers des cellules ganglionnaires, — de déterminer l'effet de l'irritation sur l'organe nerveux central. Nous commencerons par supposer dans la cellule ganglionnaire un état stationnaire analogue à celui que nous avons admis pour les nerfs, c'est-à-dire un état dans lequel le travail positif et négatif se font mutuellement équilibre. Là aussi, l'irritation accroît et le travail positif et le travail négatif. Seulement tout nous fait supposer que, dans la cellule nerveuse, c'est tout d'abord une augmentation importante du travail moléculaire négatif que l'on constate, de sorte qu'une irritation momentanée ne produit, en général, aucune excitation. C'est seulement quand les irritations sont répétées, reproduites et multipliées, que le travail positif s'accroît peu à peu aux dépens du travail négatif, jusqu'à ce qu'il soit devenu assez intense pour produire l'excitation. Donc, quand il y a irritation, il se produit tout d'abord dans la cellule ganglionnaire un passage des combinaisons fixes en combinaisons instables, c'est-à-dire une accumulation de travail virtuel, travail qui d'ailleurs est normal, en ce que l'irritation ne fait qu'accroître l'activité de la cellule, qui était dirigée, déjà avant son intervention, vers la combinaison moléculaire chimique complexe, c'est-à-dire vers l'accumulation de travail virtuel. Il n'en est pas de même dans les nerfs, où probablement l'action électrolytique du courant produit des désagrégations qui, sans l'irritation, n'auraient pas lieu. Cela nous conduit à une différence essentielle entre la fibre et les cellules ganglionnaires. Ce sont les cellules ganglionnaires qui sont les véritables usines où sont produites les matières qui composent la masse nerveuse. Dans les fibres, ces matières sont dépensées pour la plus grande partie, seulement elles ne peuvent pas, nonobstant la reconstitution qui accompagne, dans chaque irritation, la désagrégation, mais qui est toujours partielle et insuffisante, être formées en elles, car, séparées de leurs cellules d'origine, les fibres perdent leurs éléments nerveux, et leur reconstitution doit toujours partir des points centraux. Par conséquent, même dans l'état que nous avons appelé stationnaire, il n'y a pas, dans la cellule ganglionnaire, d'équilibre complet entre l'échange de matières et l'échange de forces Seulement le déséquilibre se produit ici dans le sens contraire à celui qui a lieu dans la fibre nerveuse ; tandis que, dans celle-ci, c'est la formation de produits de combustion définitifs, c'est-à-dire le travail positif qui prévaut, dans la cellule, c'est au contraire la production de combinaisons complexes, c'est-à-dire le travail négatif et virtuel, qui l'emporte.

Maintenant, la cellule ne réagit pas toujours de la même façon

en face de l'irritation. On constate en elle une région qui, en face de l'irritation, réagit d'une façon analogue à la réaction de la substance nerveuse périphérique, et une autre qui réagit d'une facon très différente. La première est la région *périphérique*, la seconde la région *centrale*. La région centrale est tout d'abord le théâtre d'élaboration des combinaisons complexes qui constituent la substance nerveuse, et il s'y trouve une accumulation de travail virtuel. Un mouvement d'irritation qui est conduit ne fait qu'activer les processus moléculaires dans la direction qu'ils auraient prise même sans ce mouvement, et disparaît, par conséquent, sans produire d'effet extérieur. Il en est autrement de la région périphérique. Elle aussi participe à la transformation de travail réel en travail virtuel, mais, de plus, il s'y produit une consommation de travail plus intense, avec production de travail, pour laquelle une partie des matériaux de consommation lui est transmise de la région centrale. Par conséquent, s'il s'y produit une irritation, c'est le travail moléculaire négatif qui, en elle aussi, s'accroît d'une façon plus intense que le travail positif. Mais tandis que le travail moléculaire négatif ne tarde pas à retomber à son degré d'intensité ordinaire, le travail positif persiste plus longtemps, et peut, par conséquent, si l'irritation se reproduit, avoir pour effet l'excitation. Mais c'est seulement une partie du travail moléculaire positif qui se transforme en travail d'excitation, dont une partie aussi se transforme en effets extérieurs d'excitation. Une autre partie du travail moléculaire positif se retransformera, ou bien entièrement ou bien en partie, en d'autres formes de mouvement moléculaire. De plus, l'excitation une fois produite, le travail d'excitation accumulé est dépensé dans un temps relativement très court. Nous avons vu que plus il y a d'irritations, plus la région où elles se produisent devient irritable, ce qui permet de supposer que le travail moléculaire positif, une fois accompli, ne se retransforme pas du tout, ou du moins, pas entièrement, en travail négatif, de façon qu'il s'accumule jusqu'à ce que l'excitation se produise. Les excitations répétées entravent donc la reconstitution de la substance ganglionnaire, de sorte que des excitations extérieures relativement faibles deviennent capables de produire des désagrégations qui se propagent très rapidement, ce qui a pour résultat d'épuiser en un temps très court les forces disponibles. Nous pouvons donc conclure que, dans l'irritation de la région centrale d'une cellule ganglionnaire, les processus moléculaires, qui en résultent, se propagent jusqu'à la région périphérique, et que, de même, dans l'irritation de la région périphérique, les processus moléculaires produits se propagent dans la région centrale. Si

donc, par suite d'une irritation de la région centrale, il y a accroissement du travail moléculaire négatif, le même phénomène se produit dans la région périphérique, et si dans celle-ci, au contraire, le travail moléculaire positif s'accroît de façon à produire une excitation, cette excitation a un retentissement dans la région centrale. En résumé donc, voici en quoi consiste, d'après Wundt, le mécanisme des éléments nerveux. Dans les cellules ganglionnaires l'organisme accumule principalement du travail virtuel prêt à être dépensé. La quantité de ce travail et la forme de son accumulation sont déterminées, en partie, par la formation primitive du système nerveux et la transmission héréditaire, et, en partie, par la façon dont les irritations sensibles venues du dehors agissent sur elle. Ces irritations sensibles peuvent, elles aussi, ou bien s'accumuler, se « virtualiser » dans les parties centrales, en ne servant qu'à des processus intérieurs, ou bien se transformer immédiatement en travail extérieur, en excitation des nerfs et des muscles, tous processus qui, comme les irritations sensibles, réagissent dans les parties internes. Le système nerveux a donc deux fonctions essentielles: recevoir des impressions extérieures et subir par elles des modifications déterminées par sa constitution interne, ou bien transformer en mouvements, sous l'influence immédiate ou médiate d'impressions extérieures, sa réserve de travail accumulé, fonctions qui correspondent d'une part au sentiment et à la sensation et de l'autre au mouvement[1].

Voilà, d'après les travaux les plus récents et les plus autorisés de la physiologie nerveuse, le processus de l'irritation dans les nerfs et dans la substance nerveuse. Nous avons à nous demander maintenant quelles conclusions nous permettent de tirer les résultats que nous avons acquis pour la question qui nous occupe, pour le sentiment.

VI

Nous venons de montrer que la substance nerveuse est le théâtre d'une succession ininterrompue de travail moléculaire, positif et négatif, d'accumulation de travail virtuel par la formation de combinaisons complexes, et de dépense de force vive par la réduction de ces combinaisons instables et complexes en combi-

1. Wundt, *Grundzüge*, 3e édition, t. I, p. 32, 95, 96, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 270, 271, 273, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288.

naisons plus simples et plus stables; l'accumulation de travail virtuel, la formation de combinaisons complexes et instables, correspondant plutôt à l'état de réparation et, par conséquent, de bien-être, et la dépense de force vive, la réduction des combinaisons complexes et instables en combinaisons plus simples et plus stables, correspondant à un état d'usure et, par conséquent, de fatigue de la substance nerveuse. Quoi de plus tentant que d'appliquer, telle quelle, cette théorie au sentiment? De même que toute notre vie nerveuse est dominée par l'opposition de l'acquisition et de la dépense de force vive, de même tous nos sentiments sont soumis au contraste de l'agréable et du désagréable, du plaisir et de la peine. De même que, dans l'activité incessante de la substance nerveuse, surgissent comme des états stationnaires, — qui, en réalité, ne sont que le résultat de formes de travail contraire qui se compensent, — de même il y a entre les pôles contraires des états agréables et désagréables, du plaisir et de la peine, des états indifférents qui, eux aussi, d'ailleurs, ne le sont qu'en apparence, et qui résultent de la compensation des éléments de plaisir et de peine. N'avons-nous pas le droit de formuler d'après cela la loi suivante : Le concomitant psychique de tout travail de la substance nerveuse est le sentiment sensible; le concomitant psychique du travail de la substance nerveuse qui consiste dans l'accumulation de force vive, dans la formation de combinaisons instables et complexes, est le plaisir; le concomitant psychique enfin du travail qui consiste dans la dépense de la force vive, dans la réduction de ces combinaisons instables et complexes en combinaisons plus stables et plus simples, est la douleur.

Quelque séduisant que soit ce parallélisme il soulève cependant de nombreuses objections. Tout d'abord, est-il certain qu'à tout travail d'accumulation de force vive, qu'à toute formation de combinaison complexe, corresponde un sentiment agréable, et qu'inversement, à toute dépense de travail, à toute réduction des combinaisons complexes en combinaisons plus simples, corresponde un sentiment désagréable ? L'expérience la plus commune nous montre qu'il n'en est rien. La plupart de nos plaisirs les plus vifs, tous les plaisirs que les Anglais, que notamment Grant Allen dans ses *Physiological Aesthetics* a appelés les plaisirs aigus, *acute pleasures*, exigent une dépense considérable de force; et, d'autre part, la simple accumulation de forces qui ne trouvent pas à se dépenser, n'est-elle pas, loin d'être agréable, une cause, sinon de douleur, mais tout au moins de sensation pénible. Grant Allen a parfaitement raison d'objecter à Bain, qui définit le plaisir le concomitant de l'accroissement, *increase*, de nos fonctions vitales, que tout

plaisir, étant une activité, et toute activité étant le passage de l'énergie potentielle à l'énergie réelle, et impliquant, par conséquent, une dépense et non une acquisition de force, peut être défini, jusqu'à un certain point, le concomitant, non pas d'un accroissement, « increase », mais au contraire d'une diminution « decrease », des fonctions vitales [1]. Enfin a-t-on vraiment le droit de passer des combinaisons instables et des recombinaisons stables qui s'opèrent dans la substance nerveuse, au sentiment sensible? De simples processus chimiques suffisent-ils vraiment à expliquer la naissance du sentiment sensible et de ses deux formes capitales: les sentiments agréables et les sentiments désagréables?

Nous ne le croyons pas, et tout en retenant les résultats que nous a fournis la physiologie nerveuse et dont nous aurons à nous servir, il faut que nous essayions d'arriver par une autre voie à notre but, qui était d'expliquer le sentiment sensible, d'expliquer surtout pourquoi tels sentiments nous causent du plaisir et tels autres de la peine. Tout d'abord, nous pouvons affirmer que tout sentiment comme tout phénomène psychique, en général, est produit par une stimulation nerveuse, par une irritation. Nous pouvons admettre, ensuite, que toute irritation, que toute stimulation nerveuse doit avoir un timbre affectif, doit être sentie comme agréable ou désagréable. Même des psychologues qui, comme James Sully, contestent que le sentiment constitue l'élément primordial de notre vie consciente, et affirment que, déjà dans le sentiment sensible, il y a, à côté de l'élément affectif qui est l'élément essentiel, un élément « présentatif », quelque pauvre et quelque humble qu'on veuille l'imaginer, accordent néanmoins que la phase initiale du processus mental, causé par une sensation organique, est distinctement constituée par le sentiment. Le processus nerveux qui a pour conséquence le sentiment est donc le même que celui qui a pour conséquence la sensation, la présentation. L'hypothèse de Schiff, d'après laquelle il y aurait, pour les sentiments, des nerfs spéciaux, ne s'est pas trouvée vérifiée. Tout ce que nous savons, c'est que le processus nerveux est, dans la plupart des cas, plus étendu et plus intense quand il s'agit de sentiment que quand il s'agit de sensation, et que les sentiments ont une force de diffusion plus grande que les sensations.

Cela étant donné, la stimulation nerveuse, l'irritation peut varier en quantité et en qualité, peut être d'une part plus ou moins intense, et de l'autre, peut différer de nature et produire des effets différents: des sensations de goût avec toutes les nuances que

1. Grant Allen, *Physiological Aesthetics*, London, 1877, p. 20, 21, 22.

comporte le goût, le doux, l'amer, l'aigre; des sensations de tact, le rugueux, le moelleux, le velouté ; des sensations visuelles, acoustiques, etc. De quoi maintenant le sentiment sensible dépend-il? Est-ce de la qualité ou de la quantité, de la nature ou de l'intensité de l'irritation? Il semble que l'on puisse affirmer que ce n'est pas de la qualité de l'irritation que dépend le sentiment, en tant qu'il est agréable ou désagréable. Il n'y a pas, en effet, de qualité de l'irritation qui soit absolument agréable ou désagréable. Les impressions de goût, de tact, de couleur, d'odeur, etc., peuvent toutes devenir la source de sentiments agréables ou désagréables selon leur intensité, et l'on peut, par conséquent, conclure que tous nos sentiments dépendent de la quantité de l'irritation, sont en fonction de l'intensité de la stimulation nerveuse.

Reste à se demander maintenant quels sont les rapports de l'intensité de l'irritation et du sentiment, à quel degré d'intensité correspondent les sentiments agréables et à quel degré d'intensité les sentiments désagréables. D'après Wundt, il y a comme une gamme émotionnelle correspondant à l'échelle des intensités, dans l'ordre que voici. Dès que l'irritation est assez forte pour arriver jusqu'au seuil de la conscience, le sentiment qui naît est agréable. Ce degré d'affection agréable va en s'accroissant, jusqu'à ce qu'il arrive à un point d'apogée, qui est celui qui offre les conditions les plus favorables au changement des sensations, à la distinction des irritations objectives. Puis il décroît, arrive au point d'indifférence, et enfin change de timbre émotionnel et devient désagréable [1]. Le sentiment agréable donc, avant de se transformer en désagréable, est obligé de passer par un point d'indifférence, et d'autre part, le sentiment sensible, à son premier degré d'intensité, est toujours agréable. Cette théorie a soulevé de légitimes objections. Tout d'abord, a-t-on fait observer, le sentiment sensible ne débute pas toujours par des sentiments agréables. Il y a des irritations faibles qui peuvent être parfaitement désagréables, comme l'irritation de chatouillement, l'irritation causée par une lumière faible, par des bruits indistincts, par une nourriture insipide, etc. La faiblesse d'intensité n'est pas plus la raison déterminante du timbre agréable que du timbre désagréable de l'impression : une impression faible peut être aussi bien désagréable qu'agréable ; on peut même dire qu'elle est plutôt désagréable. De plus, il est extrêmement peu vraisemblable que le sentiment agréable, pour devenir désagréable, soit obligé de passer par un point d'indifférence. Une impression de température, d'odorat, etc., après avoir été agréable, devient,

1. Wundt, *Grundzüge*, t. I, p. 510 à 513.

dès qu'elle acquiert trop d'intensité, nettement désagréable, sans passer nécessairement par un point d'indifférence. Il naît, à côté du sentiment agréable, un sentiment désagréable, qui s'accroît jusqu'à occuper entièrement la conscience et en chasser le sentiment agréable. Il en est de même de la transformation du sentiment désagréable en sentiment agréable, de telle sorte qu'il faut conclure que nos sentiments sont la plupart du temps des sentiments mixtes, c'est-à-dire contenant des éléments d'aise et de malaise, de plaisir et de peine, qui successivement l'emportent l'un sur l'autre.

La théorie la plus répandue sur le rapport de l'intensité de l'impression et du timbre émotionnel consiste à soutenir, que ce sont les impressions modérées qui sont agréables et les impressions excessives qui sont désagréables. Chacun de nos organes disposerait d'une quantité moyenne de force nerveuse. Quand d'une part, l'impression est trop faible pour entraîner la dépense de la force nerveuse, quand, d'autre part, elle est trop forte et exige une quantité de force nerveuse supérieure à celle dont dispose l'organe, il y a sentiment désagréable. Le sentiment agréable donc, en tant que dépendant de l'intensité de l'irritation, oscille entre deux extrêmes, l'excès et le manque de la stimulation, qui tous deux sont douloureux. Il y aurait, pour chacun de nos organes, un *état d'équilibre*, également éloigné d'une dépense excessive et d'un non-emploi absolu de la force nerveuse, et l'irritation, capable de créer cet état d'équilibre, créerait le sentiment agréable.

Cette théorie, elle aussi, quelque satisfaisante qu'elle paraisse à première vue, soulève néanmoins des difficultés. Il est tout d'abord incontestable qu'il y a des sentiments agréables, tous les sentiments de plaisirs violents que nous avons appelés plus haut aigus, qui exigent une dépense de force nerveuse considérable, et non pas cette quantité moyenne et modérée dont nous avons parlé. De plus et surtout, — et ici nous nous séparons d'Horwicz que nous avons suivi jusqu'ici, — il ne nous semble pas que l'on puisse parler d'unité et d'équilibre de nos organes, d'une intensité moyenne déterminée, capable de les mettre dans cet état d'équilibre. En effet, étant donné le travail de combinaisons et de recombinaisons incessantes qui s'opèrent dans la substance nerveuse, étant donné la succession ininterrompue de la production de travail moléculaire positif et de travail moléculaire négatif, d'accumulations et de dépenses de force, l'intensité de l'impression, correspondant à la quantité moyenne de force nerveuse, devra être essentiellement variable. Selon que l'organe dispose d'une force nerveuse plus ou moins grande, qu'il y a en lui un excédant ou, au contraire, comme

un déficit de force, l'intensité de l'irritation exercera les effets les plus différents, sera tantôt agréable et tantôt désagréable. Quand l'organe dispose d'une grande quantité de force, c'est une impression intense; quand l'organe a dépensé toute sa force disponible, c'est une impression faible, qui sera sentie agréablement.

Nous ne pouvons donc pas admettre l'échelle opposée par Horwicz à celle de Wundt. Nous avons vu, que dans ce que nous avons appelé l'état stationnaire apparent de la substance nerveuse, le travail moléculaire négatif et le travail moléculaire positif se compensent mutuellement, que l'irritation intensifie les deux formes de travail dans l'ordre que voici. Tout d'abord c'est le travail moléculaire négatif qui prédomine, de sorte que les irritations faibles produisent un effet d'inhibition; puis, à mesure que l'irritation s'accroît, c'est le travail positif, c'est-à-dire l'excitation, qui prédomine, jusqu'à ce que l'excès de l'irritation produise la fatigue. Au point de vue psychique maintenant, correspondrait à l'irritation faible qui accumule du travail virtuel, un sentiment de déplaisir; à l'irritation plus forte qui transforme le travail virtuel en travail réel et le dépense en partie, le plaisir normal; et enfin à l'irritation excessive qui épuise toute la force nerveuse disponible, le sentiment de fatigue, de déplaisir, de douleur[1]. Cette échelle, bien que plus satisfaisante que celle de Wundt, ne nous semble pas, elle non plus, à l'abri de toute critique. Si nous n'avons pas cru, plus haut, qu'à l'intensité faible de l'irritation corresponde nécessairement un sentiment agréable, nous ne croyons pas, ici, qu'il lui corresponde nécessairement un sentiment désagréable. Nous ne croyons pas non plus qu'à l'irritation forte corresponde nécessairement le plaisir normal et à une irritation extrême la douleur. Tout dépend de l'état de la substance nerveuse : selon qu'il y a une quantité plus ou moins grande de substance nerveuse de disponible, le timbre affectif correspondant au degré d'intensité de l'irritation variera nécessairement. L'état d'équilibre de nos organes est tellement instable, — Horwicz, qui aboutit en somme, lui aussi, à la théorie de l'équilibre, avait commencé par contester avec raison qu'il puisse y en avoir un, — qu'il ne nous semble pas qu'on puisse établir à son aide une théorie du sentiment.

En somme, nous ne croyons pas que le simple rapport d'intensité de l'irritation puisse nous mener à une conclusion satisfaisante. La plupart des psychologues qui soutiennent cette théorie de l'équilibre de nos organes, de l'intensité moyenne de l'irritation, y ont mêlé, consciemment ou inconsciemment, des consi-

1. Voir pour toute cette discussion Horwicz, *Psychologische Analysen auf physiologischer Grundlage*, t. II, 2e partie, p. 20 à 43.

dérations téléologiques. Au fond, quantité moyenne voulait dire pour eux quantité normale, et état d'équilibre, état favorable de nos organes. L'intensité normale de l'irritation est le degré d'intensité qui est favorable à la conservation, l'intensité anormale de l'irritation le degré d'intensité qui est nuisible à la conservation de la structure nerveuse. En soi et pour soi, l'intensité seule est incapable d'expliquer le plaisir et la douleur ; ce n'est que par son rapport à l'état de bien-être ou de mal-être de la substance nerveuse qu'elle acquiert de l'importance. Le centre de perspective véritable auquel il faut se placer pour fonder une théorie du sentiment, est le point de vue téléologique. Une irritation est agréable, quand elle est utile à l'ensemble de notre organisme ; une irritation est désagréable, quand elle lui est nuisible. La réaction immédiate et spontanée de l'organisme en face d'un choc du monde extérieur, en tant que ce choc est favorable ou nuisible, non seulement à l'organe particulier qui est atteint, mais à l'organisme tout entier, mais au sentiment général de la vie, de l'être sentant, voilà donc ce qu'est, en dernière analyse, le sentiment sensible, et ce sentiment sensible est la manifestation primitive et irréductible de tout être en face de l'action du monde extérieur. L'instinct primordial, en effet, de tout être vivant est l'instinct de conservation : tout être tend à persévérer dans son être. Il a donc fallu pour que les individus, pour que les espèces pussent subsister, qu'ils fussent doués, à côté de la sensibilité représentative et antérieurement à cette sensibilité, de la sensibilité affective. Il a fallu, qu'en face de l'action du monde extérieur, il y eût, dans l'être sentant, une réaction intérieure, qui lui révélât immédiatement l'effet favorable ou nuisible de cette action. Sans cette réponse de l'organisme, les espèces et les individus n'auraient pu survivre, et ce sont certainement les espèces, chez lesquelles l'affectivité était le plus développée, qui ont dû l'emporter dans la concurrence vitale sur les espèces moins bien douées. C'est là, d'ailleurs, ce que Kant a voulu dire, en affirmant que, lorsque nous avons conscience du sentiment de satisfaction qui se mêle à une représentation, la représentation est toute entière rapportée au sujet, c'est-à-dire au sentiment qu'il a de la vie ; seulement ce qu'il n'a pas compris, c'est que ce sentiment de la vie est antérieur à toute représentation, antérieur même à la formation de la conscience.

La première phase de la vie consciente est entièrement affective. Avant toute représentation, avant la formation de la conscience elle-même, nous avons le sentiment de notre existence en général, du bien-être et du mal-être de notre organisme, le sentiment de la vie. Nous avons décrit déjà sommairement ce domaine trouble des

sentiments organiques, oscillant toujours entre l'aise et le malaise, avec prédominance des états de malaise, et dépendant d'une foule de causes, dont la somme affective seulement arrive jusqu'à la conscience, sans que nous en sachions distinguer les facteurs particuliers. La qualité, la quantité du sang, la vivacité de la circulation, la richesse ou la pénurie des sécrétions, la tension ou le relâchement des muscles volontaires ou involontaires, la facilité ou la difficulté de la respiration et de la digestion, tout cela constitue l'état somatique, tout cela nuance à l'infini le sentiment de la vie [1]. Or, c'est ce vague sentiment d'aise et de malaise, qui constitue comme le fond affectif que viennent altérer, intensifier les irritations extérieures. Sans doute, on a soutenu que, déjà dans ce sentiment de la vie, il y avait, à côté de l'élément émotionnel auquel on accorde la prédominance, un élément présentatif. Ainsi Höffding fait observer que, les sentiments somatiques étant soumis à des oscillations, il doit y avoir nécessairement comparaison entre les différents moments de cette oscillation, et que, un état de plaisir et de peine n'étant vraiment senti que lorsqu'il dure, tout sentiment implique la mémoire [2]. Mais qui ne voit que Höffding ne se place pas, comme il le faudrait ici, à l'extrême début de notre expérience psychologique ? Avant de nous rendre compte des oscillations du sentiment, il faut que nous ayons commencé par l'éprouver, par être touché agréablement ou désagréablement. Avant de distinguer par la mémoire les différents moments du sentiment persistant, il faut, et cela suffit à la théorie, que le premier moment de l'irritation ait été senti comme agréable ou désagréable. Sans doute cette phase uniquement affective de la vie psychologique est extrêmement courte. A l'élément émotionnel viennent se mêler bien rapidement des éléments intellectuels. Seulement ce qui tend à prouver que c'est bien la phase affective qui est la première, c'est que, durant tout le début de la vie de l'individu et de l'espèce, c'est elle qui prédomine, et que ce n'est que peu à peu que se développe la phase intellectuelle.

La réponse de notre organisme à l'influence favorable ou nuisible exercée sur lui par le monde extérieur, c'est là la définition du sentiment à laquelle nous sommes parvenu. Avant de pouvoir en tirer des conclusions, nous avons à la défendre contre deux objections. Tout d'abord, a-t-on dit, s'il est vrai que le plaisir est comme le signe de ce qui est favorable à notre organisme, comment se fait-il qu'il y ait des choses nuisibles qui nous paraissent

1. Cf. sur les *Gemeingefühle*, Harald, Höffding, *Psychologie in Umrissen auf Grundlage der Erfahrung*, 2e édition allemande, Leipzig, 1893.
2. Höffding, *Psychologie*, p. 125.

agréables ; comment, par exemple, des poisons peuvent-ils avoir un goût agréable ? La réponse à cette objection est facile. Le système nerveux n'a à se préoccuper que de l'effet actuel, et non pas de l'effet futur, exercé sur lui par une impression ; il n'est pas, — l'expression est de Grant Allen — prophétique. Lorsque, en buvant un poison, le goût nous en paraît agréable, c'est qu'il a exercé une influence salutaire sur les nerfs du goût ; puis, quand ses effets nuisibles se font sentir, nous éprouvons une sensation douloureuse. Par conséquent, si l'on prend le mot d'utilité comme on doit le prendre, dans le sens d'utilité immédiate, on peut légitimement affirmer, qu'en général, ce qui est agréable à l'organisme lui est utile.

En second lieu, et c'est là une difficulté beaucoup plus sérieuse, on pourrait objecter à notre théorie, que tout en prétendant exclure du sentiment sensible tout élément intellectuel, elle revient en somme au pur intellectualisme. Nous avons vu, en effet, que pour Descartes, Leibnitz, Wolff et Baumgarten, le sentiment avait été la connaissance confuse de la perfection. Or, la théorie que nous avons exposée n'arrive-t-elle pas, elle aussi, à la même conclusion ? Le sentiment, réponse immédiate de notre être aux influences favorables ou nuisibles du monde extérieur, n'est-il pas en dernière analyse, comme l'ont soutenu quelques psychologues modernes, comme l'avait soutenu Wundt lui-même dans la première édition de ses *Leçons sur l'âme de l'homme et des animaux,* une espèce de raisonnement inconscient ? Ne faut-il pas, pour être touché agréablement ou désagréablement d'une irritation, savoir en quelque façon ce qui est utile à notre organisme et ce qui lui est nuisible, et, par conséquent, le sentir, tel que nous l'avons défini, n'implique-t-il pas, lui aussi, nécessairement un connaître ? Nous répondrons tout d'abord à l'objection ce que nous avons répondu déjà, à savoir que le sentiment sensible, étant de l'aveu de tous, antérieur à toute espèce de raisonnement, antérieur même à la conscience distincte, ne peut pas impliquer un raisonnement. La théorie de Descartes et de Leibnitz part de l'hypothèse que l'âme est en soi un être qui connaît et qui représente, et qui ne commence à sentir que quand elle se représente qu'elle a subi un dommage ou une influence favorable. Ce qui différencie essentiellement notre théorie de celle de l'intellectualisme, c'est que, pour nous, le sentiment de l'activité favorable ou défavorable de nos organes est spontané, immédiat, n'implique aucune manifestation du connaître, aucune comparaison, aucune attribution à un Moi comme l'exige la conscience, mais que c'est précisément ce sentiment vague, entièrement subjectif du bien-être et du mal-être de notre état

somatique, qui est la forme première de notre vie sensible, qui est la force primordiale de la conscience. Nous dirons, avec Horwicz, que, jusqu'à un certain point, le concept même de l'utilité implique le sentiment, et qu'il est impossible de se représenter un bien-être, un accroissement de force vitale, qui ne soit pas senti. Ce qui rend cette théorie et surtout l'exposition de cette théorie si délicate, c'est que nos mots de sentir, de *fühlen*, de *to feel*, désignent à la fois un sentir et un connaître, c'est que l'élément affectif et l'élément présentatif y sont confondus. Pour nous, le simple processus organique de l'accroissement ou de la diminution de la force nerveuse, de l'aise ou du malaise dans lequel se trouve notre organisme tout entier, est inconcevable sans le sentiment immédiat de cet accroissement et de cette diminution, de cette aise et de ce malaise, et c'est ce sentiment immédiat qui est le sentiment sensible avec ses deux grandes formes de l'agréable et du désagréable [1].

On comprend maintenant pourquoi nous avons pu dire et répéter que le sentiment est toujours, en tous lieux et en tous temps, absolument subjectif. Cela ne veut pas dire qu'il y ait déjà, quand nous commençons à nous sentir touché agréablement ou désagréablement, de distinction entre le Moi et le Non-Moi, d'attribution au Moi de l'influence subie. Le sentiment sensible est très antérieur à la formation du Moi et à la reconnaissance d'un Non-Moi. Quand l'homme commence à jouir et à pâtir, il est tout entier plaisir ou douleur, il se fond entièrement dans l'impression agréable ou dans l'impression désagréable. L'univers tout entier n'existe pour lui qu'en fonction de sa sensibilité, de son affectivité. Ce n'est que peu à peu, et par un chemin très long et très détourné, que l'homme s'élève du sentiment sensible jusqu'à la connaissance objective. Nous n'avons pas ici à décrire cette évolution, à montrer comment le sentiment sensible est immédiatement accompagné de mouvements ; comment parmi ces mouvements l'on apprend à choisir, à retenir les mouvements agréables et à éviter les mouvements désagréables ; comment, grâce à ce choix, naissent et se développent les germes de la connaissance, le souvenir, l'habitude, la comparaison ; comment, ces mouvements, nous apprenons à les localiser et comment, par cette localisation, nous apprenons à distinguer le Moi du Non-Moi, le monde intérieur du monde extérieur, à prendre conscience de la formation de ce Moi, de la façon dont nous intégrons les sensations, les perceptions, de telle sorte que le sentiment sensible uniquement subjectif devient aperçep-

1. Horwicz, *loc. cit*, t. II, p. 58, 59.

tion [1]. Quel que soit le mode du passage du sentiment subjectif à la connaissance objective, il est incontesté que le développement de l'individu et de l'espèce consiste dans la prédominance progressive de la vie intellectuelle sur la vie affective. Nous savons tous, par notre propre expérience, combien l'enfant est plus facile à émouvoir que l'adulte, combien sa vie est remplie de petites et de grandes joies, de petites et de grandes douleurs qui, plus tard, nous apparaissent de bien médiocre importance. Et les raisons de cette prédominance de la vie intellectuelle sont faciles à comprendre. Tout d'abord, nous avons déjà fait observer que les sentiments exigent une dépense plus considérable de force nerveuse que les sensations, et par conséquent il a fallu, sous peine d'une usure dangereuse de la force nerveuse, que les éléments représentatifs l'emportassent sur les éléments affectifs de notre vie. De plus, l'on sait que l'accoutumance diminue et affaiblit en nous les affections, tandis qu'elle accroît au contraire et renforce les présentations. Il est donc nécessaire et naturel, qu'à mesure que l'espèce humaine s'est développée, la vie émotive ait perdu peu à peu sa toute-puissance ; que les sensations se soient substituées aux affections ; que les sens les moins émotifs, les plus intellectuels, les sens supérieurs, la vue et l'ouïe, l'aient emporté sur les sens inférieurs presque entièrement affectifs, les sens organiques, les sens du goût, de l'odorat et du toucher ; et que, dans le domaine des sens supérieurs, ce soit l'élément présentatif qui ait entièrement mis dans l'ombre l'élément affectif primordial. L'homme adulte, de sensibilité moyenne, est en somme très peu émotif. Il ne voit dans les couleurs, dans les sons, dans les combinaisons de couleurs et de sons, que ce qu'elles représentent, et n'est que très peu sensible à la stimulation agréable ou désagréable qu'elles peuvent exciter. Il ne voit dans les mots, qui primitivement étaient nés de l'émotion exercée par un objet extérieur nouveau, que leur signification logique. Le monde extérieur ne vaut pour lui qu'en tant qu'il peut être connu, qu'il lui fournit des sensations et des concepts, et l'on a constaté statistiquement que, dans la moyenne des hommes et surtout chez ceux dans lesquels la puissance logique était le plus développée, les mots et les concepts n'éveillaient plus aucune image vive, n'évoquaient plus aucun sentiment. C'est là la caractéristique de l'homme moyen. Nous aurons à nous demander s'il n'en est pas d'autres. N'y a-t-il pas des êtres mieux organisés qui, comme l'enfant et comme le sauvage, sont capables d'éprouver des émotions là où nous n'en éprouvons plus ; pour qui

1. Cf. Horwicz, *loc. cit.*, t. Ier, p. 350 à 376.

les couleurs et les sons ne sont pas simplement des signes d'objets, des symboles sans vie, ne valant que par ce qu'ils expriment, mais bien des impressions valant par elles-mêmes et en elles-mêmes, et ayant à côté de leur vertu présentative une profonde vertu émotive? N'y a-t-il pas des êtres pour qui les choses extérieures ne sont pas seulement une source de connaissances, mais une source d'affections, pour qui les mots ne sont pas seulement des concepts desséchés, mais bien comme des êtres vivants, ayant conservé toute la force sensible qu'ils avaient lors de leur création par les cerveaux neufs, par les âmes ingénues, violemment ébranlées au contact du monde extérieur?

Notre étude des sentiments artistiques et esthétiques répondra à cette question. Retenons ici seulement que, pour nous, la forme première de la vie psychique est le sentiment sensible, la réponse immédiate de notre organisme aux influences favorables ou nuisibles du monde extérieur. Tout état psychique a été tout d'abord affectif, et c'est là ce qui explique pourquoi les manifestations les plus éloignées en apparence du sentiment, les opérations intellectuelles les plus abstraites, l'action morale la plus contraire à la sensibilité, ont un retentissement émotionnel. Le sentiment est donc la forme première de toute manifestation psychique, et la forme première de tout sentiment est le sentiment sensible. Mais ce n'en est pas la forme unique. A mesure que la vie intellectuelle empiète sur la vie émotive, les sentiments se modifient et se compliquent. Si, à notre avis, c'est le sentiment qui donne le branle au mouvement tout entier de notre vie consciente, le développement de la vie consciente réagit de son côté de la façon la plus intense sur le développement de la sensibilité, et crée toute une série de sentiments, différant autant les uns des autres que du sentiment sensible primitif, selon les éléments intellectuels ou moraux qui les accompagnent et les nuancent à l'infini. De là les nombreuses divisions de sentiments proposées par les différentes écoles, divisions qui se peuvent, en somme, toutes ramener à la distinction des trois groupes des sentiments sensibles, des sentiments intellectuels et des sentiments moraux. Une étude complète du sentiment aurait à partir des sentiments sensibles, à les distinguer d'abord des sentiments organiques, du sentiment de la vie en général ; à passer ensuite aux sentiments des différents sens ; à montrer comment, dans les sens inférieurs, règne, sans partage, l'élément affectif, comment, dans les sens supérieurs, viennent se mêler à cet élément, et l'étouffer peu à peu, les éléments intellectuels ; à examiner après cela les sentiments purement intellectuels, les plaisirs et les douleurs logiques, si l'on pouvait dire ainsi, et à finir enfin

par les sentiments les plus élevés de tous, les sentiments moraux. Il faudrait ensuite, après ne s'être préoccupé que des facteurs directs du sentiment, en distinguer les facteurs associés qui le modifient à l'infini, selon la richesse ou la pénurie d'images dont chacun d'entre nous dispose. Ce n'est qu'après cela qu'il sera possible d'entreprendre l'étude que nous tenterons plus loin, l'étude du sentiment esthétique, et qu'on en pourra reconnaître et apprécier à leur juste valeur tous les éléments, les éléments sensibles, les éléments intellectuels et les éléments moraux, les facteurs directs et les facteurs associés.

Mais tout en soumettant le sentiment à ces nécessaires analyses, tout en y distinguant les différentes formes que nous venons d'énumérer, il ne faut jamais oublier que leur point de départ commun reste le sentiment sensible, le sentiment de la vie satisfaite ou entravée. C'est parce qu'on n'a pas fait toutes ces séparations, c'est parce que, d'une part, on n'a pas distingué dans le sentiment les facteurs directs et les facteurs associés, les éléments purement affectifs, les éléments intellectuels et les éléments moraux, et que, de l'autre, on ne s'est pas rendu compte que, sous les formes innombrables qu'il peut revêtir, la racine du sentiment reste toujours sensible, que les philosophes ont pu soutenir des théories esthétiques si différentes. Tel d'entre eux n'a tenu compte que de l'élément sensible, sans se préoccuper des éléments intellectuels et moraux, que des facteurs directs, sans tenir compte des facteurs associés. Tel autre, au contraire, n'a porté son attention que sur les sentiments intellectuels et sur les sentiments moraux, sans se préoccuper des sentiments sensibles. Nous aurons, quand nous étudierons les sentiments esthétiques, à faire la part de tous les éléments qui y entrent, à montrer qu'il n'y a pas un sentiment esthétique unique, qu'il n'y a pas un état esthétique uniforme, mais que, selon la proportion des éléments sensibles intellectuels et moraux qui le constituent, le sentiment du Beau peut varier à l'infini. Nous aurons à nous demander enfin, si le sentiment du Beau suprême n'est pas celui, où tous les éléments que nous avons énumérés, l'élément sensible, l'élément intellectuel et l'élément moral se trouvent réunis, celui qui satisfait à la fois nos sens, les besoins d'unité et d'harmonie de notre entendement, les exigences supérieures enfin de notre être moral, de notre raison pratique.

VII

Mais ce sont là perspectives que nous n'avons le droit de montrer ici que de loin. En examinant la théorie kantienne du sentiment à la lumière des théories de Herbart et des psychologues les plus récents, et en tentant de la compléter et de la corriger à leur aide, nous avons acquis les résultats suivants. Kant, tout d'abord, a eu parfaitement raison de reconnaître le sentiment comme domaine indépendant, comme énergie spéciale, comme faculté originale de notre âme. Sans doute ce n'est pas à lui que cette reconnaissance est due. Il n'a fait que suivre l'impulsion des psychologues anglais et français et des esthéticiens allemands. Il n'a fait que donner la consécration philosophique au rôle énorme que, grâce surtout à Rousseau, le sentiment avait été appelé à jouer dans la littérature, bien plus, dans la vie entière du XVIII^e^ siècle. Mais cette consécration a été extrêmement importante, et un des résultats psychologiques essentiels de la critique kantienne a été l'émancipation du sentiment des sphères de l'entendement et de la volonté.

Cependant, chez Kant, cette émancipation n'est pas complète encore. Au fond, l'homme de Kant, tout comme l'homme de Descartes, de Spinoza et même de Leibnitz, est avant tout, est essentiellement un être pensant. La tâche philosophique que Kant a assumée a été de démêler ce qui, dans l'homme, en première ligne dans la sphère du connaître, et en seconde ligne seulement dans la sphère du vouloir et du sentir, est antérieur à l'expérience et rend l'expérience possible, est universel et nécessaire. Or, pour Kant, le connaître seul peut aspirer à être « universellement et nécessairement partagé », et, par conséquent, le vouloir et le sentir n'auront de valeur pour lui, n'entreront dans l'orbite de la critique, qu'en tant qu'ils participent au connaître, qu'en tant qu'ils peuvent être ramenés au connaître. C'est là ce qui explique que, dans la carte que Kant a dressée, à la fin de l'Introduction de la Critique du Jugement, de l'organisation de l'âme humaine, la connaissance empiète de tous les côtés sur les deux domaines circonvoisins. De plus, on sait que notre philosophe n'essaye en aucune façon d'écrire l'histoire de l'esprit humain, de remonter jusqu'aux débuts de la vie de l'individu et de l'espèce, et de reconstituer le long développement, grâce auquel ceux-ci sont parvenus à la pensée scientifique, à l'action morale, au sentiment du Beau

et de l'art. Sans doute l'idée du développement, Kuno Fischer l'a longuement montré, n'est pas étrangère à la philosophie kantienne. Mais c'est surtout dans l'œuvre antécritique qu'elle apparaît. Dans les trois Critiques mêmes, Kant ne s'occupe que de l'homme adulte, doué de tous les pouvoirs dont la civilisation l'a peu à peu muni, en possession de la science, de la morale, de l'art. La science, la morale et l'art étant donnés, ce sont les conditions de leur possibilité qu'il s'efforce de rechercher, ce sont les titres qu'ils ont à une valeur universelle et nécessaire qu'il tente de fixer. La philosophie contemporaine, en reprenant les problèmes traités par Kant, a changé de point de vue. Pour elle, c'est précisément le développement de toutes les manifestations de l'esprit humain, sa lente ascension, des obscures origines où il était encore tout proche de l'animal, jusqu'à l'état où il est parvenu actuellement, qui l'intéresse passionnément. Dans cette histoire de l'évolution de l'âme humaine, le sentiment joue un rôle prépondérant. Il n'est plus, comme dans le tableau de Kant, subordonné à l'entendement, il n'est pas non plus, comme dans les théories de quelques-uns des plus éminents psychologues contemporains, soumis à la volonté. Nous avons montré tout d'abord son indépendance de la volonté. La volonté, aussi bien dans les formes rudimentaires de l'impulsion et du désir, que dans sa manifestation la plus élevée, l'action consciente d'après des fins déterminées, est entièrement dominée par le sentiment. Ce qui explique l'impulsion et le désir, ce sont des sentiments d'aise ou de malaise qui aspirent à se dépenser en mouvement ; ce qui explique l'action consciente, ce sont les fins que nous nous proposons de réaliser et qui, examinées d'un peu près, peuvent toujours se résoudre en sentiments et en émotions. Nous avons ensuite fait le même travail pour le connaître. Nous avons conclu que, là aussi, c'est le sentiment qui donne le branle. Si l'on admet, avec Wundt, que dans toute sensation il faut distinguer l'intensité, la qualité et le timbre qui en constitue l'élément sentimental, c'est par ce dernier que la sensation pénètre dans la conscience, c'est lui qui, au début de la vie psychologique, constitue la conscience. En s'éveillant à la vie, l'être humain est assailli par un torrent d'impressions, qui, toutes, aspirent à devenir conscientes. Mais la conscience a des limites. Il nous est impossible de prêter notre attention, ou du moins une attention égale, à plusieurs sensations à la fois. Il s'établit alors comme une lutte pour la vie consciente entre ces impressions. Lesquelles ont des chances de l'emporter? Les plus fortes assurément, c'est-à-dire celles que nous avons le plus d'intérêt à retenir ou à apprendre à éviter, celles qui favorisent ou entravent notre

vie, celles qui sont bonnes ou mauvaises pour nous, qui sont agréables ou désagréables.

Nous ne commençons donc ni par connaître ni par vouloir : nous commençons par sentir, c'est-à-dire par jouir et surtout par souffrir. C'est par des sentiments confus d'aise et de malaise physiques que l'être se sent vivre tout d'abord. Ce sont des plaisirs et des peines qui forment le tissu indélébile de notre Moi. Tout le reste, toute notre vie pensante et agissante ne vient qu'après, est ajouté à ce fond, émane de ce fond et reste toujours jusqu'à un certain degré extérieur et factice. Si l'on pénètre par le regard intérieur jusqu'au fond de son Moi, cette priorité et cette prépondérance du sentiment se révèle très clairement: qu'on le dirige vers le passé ou vers l'avenir, on s'aperçoit sans peine que ce qui demeure en nous, ce sont des souvenirs de plaisir et de peine, que ce dont nous peuplons les jours prochains, ce sont des espérances ou des craintes de joies ou de douleurs. Sans doute, ce n'est là que l'aube de la vie psychique. L'habitude émousse le timbre sentimental de la sensation : celle-ci n'exerce plus d'impression sur notre affectivité, n'est plus sentie, mais est seulement connue et devient un simple signe, un symbole nu et desséché. Mais cette déchéance du sentiment n'est qu'apparente. Incessamment les sentiments abolis tentent de reprendre leur ancien rôle. Même le savant, dans ses spéculations les plus abstraites, est mû, sans le savoir, par des sentiments, est soutenu durant son travail par des sentiments, est entravé par eux, et aboutit enfin à des sentiments de satisfaction, si sa recherche a été couronnée de succès, ou de déception si elle a été vaine. La lutte morale n'est qu'une lutte entre des sentiments contraires, parmi lesquels décide en dernier ressort le caractère, c'est-à-dire la façon de sentir habituelle que notre tempérament inné, notre éducation, nos expériences ont créée en nous. Seulement, dans les domaines du connaître et de la volonté, le sentiment nous apparaît comme un hôte importun, contre lequel nous sommes continuellement en garde et dont nous parvenons à étouffer peu à peu la voix. La science ne vise à opérer qu'avec des éléments dépourvus de tout timbre émotionnel; le savant se préoccupe avant tout d'éliminer de ses recherches tout facteur personnel, c'est-à-dire émotionnel. De même l'idéal de la morale consiste à créer en nous une obéissance aveugle à des canons, à des principes, à des impératifs qui, bien que créés par une longue expérience sentimentale, ont eux aussi perdu en partie, par une longue habitude, leur caractère primitif, et tentent de provoquer l'action comme forces indépendantes, sans permettre aux sentiments d'intervenir. Mais il est un domaine où le senti-

ment, éliminé de partout, prend sa revanche, peut se donner libre carrière, peut légitimement remplir tout son rôle. Il est une sphère où il ne s'agit pas pour l'homme de connaître ni de vouloir, mais où il s'agit avant tout de sentir ; où les représentations redeviennent ce qu'elles ont été tout d'abord, c'est-à-dire des créations du sentiment ; où les actions ne sont considérées qu'en tant qu'elles jaillissent du sentiment, qu'en tant qu'elles provoquent des sentiments. Cette sphère est la sphère du Beau ; ce domaine est le domaine de l'Esthétique, et malgré les objections de Kant, le nom dont Baumgarten a baptisé la discipline nouvelle est absolument adéquat. Aussi est-il de la plus haute importance pour toute esthétique de partir d'une théorie du sentiment, et d'établir avant tout la priorité du sentir sur le connaître et sur le vouloir. Kant et ses prédécesseurs ont bien soupçonné l'importance du sentir pour une théorie du Beau, mais le caractère intellectualiste de leur philosophie ne leur a pas permis de tirer de leurs vues toutes leurs conséquences. A peine le sentiment a-t-il été reconnu, par Kant, comme faculté indépendante, à peine a-t-il été posé par lui comme organe spécial de l'esthétique, qu'il a été subordonné au Jugement, qu'il a été absorbé par le Jugement.

CHAPITRE III

LE JUGEMENT RÉFLÉCHISSANT THÉORIQUE

Après avoir étudié la méthode de l'esthétique kantienne et la théorie du sentiment en général, d'après Kant et l'intellectualisme, il faut que nous abandonnions pour un instant le sentiment et que nous abordions un champ d'étude tout à fait différent. L'originalité de l'esthétique de Kant consiste, nous l'avons dit, dans la conception du jugement esthétique. Mais avant de pouvoir aborder l'étude du jugement sur le Beau, il faut que préalablement nous étudiions la théorie du Jugement, de l'*Urtheilskraft*, en général, et, avant tout, la théorie du jugement réfléchissant, dont le jugement esthétique n'est qu'une forme particulière.

I

Nous avons dit déjà que le Jugement a été introduit par Kant, comme faculté indépendante de l'entendement et de la raison, dès la Critique de la Raison pure. Après avoir fait de l'entendement en général, la faculté de juger au moyen des concepts, et défini le Jugement, la connaissance médiate d'un objet, c'est-à-dire, la représentation de la représentation d'un objet, Kant distingue, dans l' « Analytique des principes », dans la faculté de connaître en général trois formes : l'entendement, le Jugement et la raison, l'entendement étant la faculté de former des concepts, le Jugement la faculté de former des jugements, et la raison la faculté de

former des raisonnements. On voit tout de suite que l'entendement a chez Kant deux sens, qu'il ne prend pas soin de distinguer toujours avec assez de précision. L'entendement est pour lui, d'une part, la faculté de connaître en général, qui se subdivise en entendement proprement dit, en Jugement et en raison, et, de l'autre, une forme seulement de la faculté de connaître en général, la faculté de former des concepts. Cette confusion en entraîne nécessairement une autre. Le Jugement, l'*Urtheilskraft*, lui aussi, joue chez Kant deux rôles différents. D'un côté il est la faculté de juger en général, la faculté de ramener nos représentations à l'unité, en substituant à une représentation immédiate une représentation plus élevée, qui comprend la première avec beaucoup d'autres et qui sert à la connaissance de l'objet et réunit beaucoup de connaissances possibles sous une seule [1] ; ou encore, d'après la définition de la « Logique », la faculté de représenter l'unité de la conscience de représentations différentes, ou la faculté de représenter le rapport de ces représentations, en tant qu'elles constituent un concept [2]. D'un autre côté, en tant que forme particulière de l'entendement, sa fonction consiste, d'après Kant, à *subsumer* sous des règles, tandis que l'entendement en général est la faculté des règles. Une règle étant posée, — par l'entendement, — la tâche propre du Jugement consiste à décider si quelque chose rentre ou non sous une règle donnée, — *casus datæ legis*, — et on se rappelle l'ingénieux développement par lequel Kant montre que la logique générale ne contient pas de préceptes pour le Jugement et n'en saurait contenir. En effet, si la logique voulait enseigner d'une manière générale comment on doit subsumer sous des règles, c'est-à-dire décider, si quelque chose y rentre ou non, elle ne le pourrait qu'au moyen d'une autre règle, laquelle exigerait à son tour une instruction nouvelle de la part du Jugement, une règle nouvelle, et ainsi de suite jusqu'à l'infini, si bien que le Jugement apparaît comme un don particulier, qui ne peut être appris, mais seulement exercé. En tant donc que faculté spéciale du connaître, le Jugement est la faculté de subsumer sous des règles données.

Le Jugement ainsi défini a deux fonctions principales : ou bien de *déterminer* un concept par une représentation empirique donnée, — comme dans le schématisme, — et il prend alors le nom de Jugement *déterminant* ; ou bien de *réfléchir* d'après un principe déterminé sur une représentation donnée, pour en tirer

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 92 et 93 ; Barni, t. I, p. 126 et 127.
2. *Logik*, Hartenstein, t. VIII, p. 98.

un concept possible, et il s'appelle alors le Jugement *réfléchissant*. C'est, nous le savons, au seul Jugement réfléchissant que nous avons affaire ici, le Jugement déterminant ayant été étudié par Kant dans la Critique de la Raison pure. Ce Jugement a besoin, aussi bien que le Jugement déterminant, d'un principe synthétique et transcendental que Kant formule de la façon suivante : on peut trouver pour tous les objets de la nature des concepts empiriquement déterminés, c'est-à-dire on peut toujours supposer pour tous les produits de la nature une forme qui est possible d'après des lois universelles, connaissables pour nous, ou encore : la nature spécifie ses lois générales à des lois empiriques, selon la forme d'un système logique à l'usage du Jugement. Le principe du Jugement réfléchissant est donc, en dernière analyse, le concept de la *finalité* de la nature, dans la spécification de ses formes par des lois empiriques, principe qui, à l'encontre des principes de l'entendement, est subjectif, et ne dérive ni de l'entendement, ni — Kant le dit en propres termes [1], quelque surprenant que cela soit pour ceux qui se rappellent les chapitres consacrés dans la Critique de la Raison pure à « L'usage régulateur des idées » et au « But final de la dialectique naturelle, » — ni même de la Raison, mais qui ne dérive que de la seule faculté de réfléchir et ne vaut que pour elle. Nous rappelons encore que le Jugement réfléchissant a trois formes : le Jugement réfléchissant théorique, celui-là même que nous venons de définir, le Jugement réfléchissant pathologique ou Jugement réfléchissant pratique, c'est-à-dire le Jugement sur une représentation, qui s'accorde avec elle-même comme motif de produire l'objet de cette représentation, et enfin le Jugement réfléchissant esthétique, qui est le but même de notre recherche, et auquel nous consacrerons une étude spéciale, et nous en venons tout de suite à l'examen de la théorie du Jugement réfléchissant théorique, le Jugement pathologique ou pratique ne jouant aucune espèce de rôle dans le système de Kant.

Kant assigne comme tâche propre au Jugement, en tant que faculté indépendante de l'entendement et de la raison, la fonction de décider si quelque chose rentre ou non sous une règle donnée. Cette définition n'est pas à l'abri de la critique et nous aurons à rechercher tout à l'heure si la subsumption est vraiment l'unique fonction de la faculté de juger. Mais, pour l'instant, nous allons admettre la définition de Kant et raisonner comme si le jugement était, en effet, exclusivement la faculté de la subsumption. Cela étant admis, nous avons vu le Jugement se subdiviser en faculté

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 385.

de déterminer un concept par une représentation empirique donnée, et en faculté de réfléchir d'après un principe déterminé sur une représentation donnée pour en tirer un concept possible, faculté qui constitue le Jugement réfléchissant et qui seule nous intéresse ici.

Or, nous le demandons, est-ce que vraiment on a le droit de passer, comme fait Kant, de la fonction de subsumption, qui constitue le propre de la faculté de juger, à la fonction de réfléchir d'après un principe déterminé sur une représentation donnée pour en retirer un concept possible? Subsumer sous une règle, décider si quelque chose rentre ou non sous une règle donnée, est-ce vraiment la même chose que de partir d'une représentation donnée pour en tirer un concept possible, c'est-à-dire en somme pour chercher une règle? D'une part, il semble que dans tout jugement, — faculté de subsumption, — le concept, la loi, la règle doive être donnée pour qu'on puisse y subsumer une représentation, pour qu'on puisse décider si la représentation rentre oui ou non sous ce concept, sous cette loi, sous cette règle ; et, de l'autre, le Jugement réfléchissant consiste précisément à remonter de la représentation jusqu'au concept, à chercher cette règle. Il ne nous semble pas douteux que Kant, pour des raisons systématiques que nous connaissons, et qui consistent à avoir cherché à la faculté de juger une place intermédiaire et indépendante entre l'entendement et la raison telle, qu'elle pût fournir des principes *a priori* à la faculté de sentir, ait confondu sous le terme de Jugement deux fonctions profondément différentes. Lui qui, d'ordinaire, pèche plutôt par un excès d'analyse, par une trop grande minutie de divisions et de subdivisions, pèche ici par un excès de synthèse entre éléments qui, en bonne logique, devraient être séparés. Au fond le Jugement, d'après la définition que Kant en a donnée, le Jugement en tant que faculté de subsumption ne devrait avoir qu'une forme, la forme déterminante. Un concept, une règle, une loi étant donnée, le Jugement, tel que le conçoit Kant, ne devrait avoir qu'à décider si une représentation rentre oui ou non sous ce concept, sous cette règle, sous cette loi. Quant à la fonction, maintenant, de réfléchir sur une représentation pour en tirer un concept, elle n'appartient, de l'aveu de tous les logiciens, ni au Jugement réfléchissant, ni à aucune autre forme connue du Jugement : c'est la fonction d'une des deux formes du raisonnement, c'est proprement la fonction du raisonnement inductif.

Ce qui prouve bien l'embarras de Kant, c'est que, dans sa *Logique,* après avoir parlé du Jugement et du raisonnement, et avoir défini celui-ci la déduction d'un jugement d'un autre jugement, .

il distingue les raisonnements immédiats et les raisonnements médiats, attribuant ceux-là à l'entendement et ceux-ci à la raison ou au Jugement. Maintenant les raisonnements immédiats consistent à modifier seulement la forme des jugements sans toucher à leur matière, c'est-à-dire au sujet et au prédicat (conversion des jugements, etc.); les raisonnements de la raison à reconnaître la nécessité d'une proposition par la subsumption de sa condition sous une règle universelle donnée ; les raisonnements du Jugement enfin à aller de concepts particuliers à des concepts généraux [1].

On voit tout de suite que cette division ruine absolument les fondements logiques que nous avait fournis la Critique de la Raison pure. Il est vrai que la Critique de la Raison pure, elle aussi, distingue les raisonnements immédiats et les raisonnements médiats, et les appelle aussi, les uns, conclusions ou raisonnements de l'entendement, et les autres, conclusions ou raisonnements de la Raison, *Verstandesschlüsse* et *Vernunftschlüsse* [2]. Cette distinction elle-même nous paraît déjà contestable. L'immédiateté, en effet, ou la médiateté, ne constitue, en somme, qu'une différence de degré et non une différence de nature entre les raisonnements. Tout raisonnement suppose, en effet, d'après Kant, une proposition qui sert de principe, une autre qui est tirée de la première, une troisième enfin par laquelle la vérité de la dernière est indissolublement liée à la vérité de la première. Seulement, observe Kant, dans les jugements immédiats, le jugement conclu est déjà renfermé dans le premier, de telle sorte que la troisième idée, au moyen de laquelle je rattache la première et la deuxième, n'existe pas dans ces formes de Jugements ou tout au moins, si on l'y introduit, ne constitue qu'une proposition tautologique, tandis que, dans les jugements médiats, cette troisième idée, le *terminus medius*, est au contraire une idée nouvelle, sans laquelle la première et la seconde ne pourraient être rattachées l'une à l'autre, sans laquelle le raisonnement serait impossible. Par exemple si je raisonne : tous les hommes sont mortels, donc Caius est mortel, le raisonnement n'est pas immédiat, vu que j'ai besoin du jugement intermédiaire : Caius est un homme ; tandis que si je raisonne : tous les hommes sont mortels, donc quelques hommes sont mortels, la proposition intermédiaire : quelques hommes sont hommes, est une pure proposition tautologique [3]. Mais l'un des deux : ou bien tout raisonnement suppose nécessairement

1. *Logik*, Hartenstein, t. VIII, p. 111, 112, 116, 117, 128, 129.
2. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 250 ; Barni, t. I, p. 364.
3. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 250 ; Barni, t. I, p. 363, 364 ; et *Logik*, Hartenstein, t. VIII, § 44, p. 111, 112.

les trois propositions, tout raisonnement consiste à rattacher deux jugements grâce à un troisième, — et alors ce que Kant appelle raisonnement immédiat, qui n'en suppose que deux et qui tire la conclusion d'un jugement donné, sans aucun jugement intermédiaire, n'est pas un raisonnement, — ou bien, il y a des raisonnements qui n'ont que deux propositions, ce que Kant ni aucun logicien ne saurait admettre. De plus, les termes de conclusions ou de raisonnements de l'entendement et de la raison paraissent très mal choisis. Etant donné que le raisonnement est la fonction propre de la raison, il semble inadmissible de parler de raisonnements de l'entendement. L'entendement, lui, Kant le dit et le répète à satiété, a pour fonction de ramener les phénomènes à l'unité, au moyen de certaines règles, la raison, de ramener à l'unité les règles de l'entendement, au moyen de certains principes. Or, la connaissance par principes est celle où l'on reconnaît le particulier dans le général au moyen de concepts, où l'on dérive une connaissance d'un principe [1]. C'est cette *dérivation* au moyen d'un intermédiaire qui caractérise vraiment le raisonnement, elle appartient en propre à la raison, et parler de raisonnements de l'entendement, c'est vraiment détourner les mots de leur sens.

Mais quoi qu'il en soit de cette difficulté, le fait certain est que, si la Critique de la Raison pure parle de raisonnements de l'entendement et de raisonnements de la raison, en tous les cas elle ne souffle mot de raisonnements du Jugement, *Urtheilsschlüsse*. A ce moment, Kant n'avait pas encore songé à faire du Jugement la faculté *a priori* du sentir, et le fait qu'il passe sous silence les raisonnements du Jugement est une contre-épreuve de ce que nous avancions tout à l'heure, à savoir que c'est uniquement pour des motifs systématiques, par besoin de symétrie, pour faire au Jugement, en tant que faculté *a priori* du sentir, une place dans la « Logique », que Kant y introduit cet organe nouveau. Ce qui démontre bien combien cette introduction est malencontreuse, c'est que, le Jugement étant ou bien déterminant ou bien réfléchissant, il faudrait évidemment, s'il y a des raisonnements du Jugement, qu'il y eût des raisonnements du Jugement déterminant et des raisonnements du Jugement réfléchissant. Or, Kant affirme qu'il ne saurait y avoir que des raisonnements du Jugement réfléchissant, ce qui prouve bien qu'il y a quelque chose de fautif dans toute cette division. Son vice, nous le répétons en concluant, c'est que le Jugement réfléchissant, en tant que faculté de partir d'une représentation donnée pour en tirer un concept possible,

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 248 et 249 ; Barni, t. I, p. 360, 361, 362.

n'est en aucune façon une forme du Jugement, en tant que faculté de subsumer, de décider si quelque chose rentre ou non sous un concept, sous une règle donnée, mais est une des deux grandes fonctions du raisonnement.

Maintenant, le Jugement n'est-il bien que la faculté de subsumer, que la faculté de décider si quelque chose rentre oui ou non sous une règle donnée ? Kant a suivi sur ce point la logique d'Aristote et des Scholastiques. Pour Aristote, on le sait, le Jugement est une synthèse d'idées qui implique erreur ou vérité : σύνθεσις νοημάτων, ἐν ᾗ τὸ ἀληθεύειν ἢ ψεύδεσθαι ὑπάρχει [1]. La proposition, — expression verbale du jugement, — est le discours qui affirme ou conteste quelque chose de quelque chose, πρότασις μὲν οὖν ἐστί λόγος καταφατικός ἢ ἀποφατικός τινός κατά τινός [2] ; elle désigne avant tout un rapport de contenance entre deux idées, — ἐπεὶ δὲ πᾶσα πρότασίς ἐστι ἢ τοῦ ὑπάρχειν [3], — qu'il s'agit de subsumer l'une sous l'autre. Les Scholastiques n'ont fait qu'exagérer la tendance d'Aristote à réduire tout jugement à la subsumption, et les logiciens jusqu'à Kant, et même bien après Kant, les ont religieusement suivis. Ce n'est que de nos jours que des philosophes comme Sigwart, Wundt et quelques autres, ont tenté de s'écarter de la conception qui consiste à réduire tout jugement à la subsumption d'un sujet sous un prédicat, et leur tentative est, à notre avis, des plus légitimes et des plus louables.

Pour discuter la théorie du Jugement, en tant que faculté de subsumption, dans toute son étendue et dans toute sa profondeur, ce n'est pas du Jugement même, mais bien déjà du concept qu'il faut partir, le Jugement n'étant que la faculté de la synthèse consciente et nécessaire des concepts. Or, pour les logiciens de l'ancienne école, une des caractéristiques du concept, bien plus, sa caractéristique essentielle, est la généralité. Le point important est de savoir si la généralité est vraiment un attribut du concept en lui-même, ou bien si ce n'est pas le langage, qui n'opère, on le sait, qu'avec des termes généraux, qui considère comme tels, même les noms propres, qui confère au concept la généralité. Or il nous semble, avec Wundt et Sigwart, que la généralité des concepts et la généralité des termes ne coïncident ni toujours ni nécessairement, mais que celle-ci a presque toujours une plus grande étendue que celle-là. Les mots étant toujours généraux, il arrive nécessairement que nous les employions même pour désigner des objets particuliers et que nous étendions tout

1. *De Interpretatione*, ch. IV.
2. *Première Analytique*, ch. I.
3. *Ibid.* ch. II.

à fait illégitimement la généralité du mot au concept, qui pour être désigné par un terme général, n'en reste pas moins, quant à son origine et quant à sa nature, particulier. C'est ainsi qu'on en est arrivé à concevoir tout objet de notre pensée logique, comme une espèce, qui comprend un grand nombre de représentations particulières, ou comme un genre, qui est contenu dans un genre plus général, et que l'on a confondu la qualité et le genre. C'est dans cette confusion qu'il faut chercher la raison qui a fait réduire tous les jugements au seul type de la subsumption. Etant donné le jugement : « le rubis est rouge, » « rouge » serait non pas la qualité du rubis, mais bien l'espèce supérieure sous laquelle on dût subsumer le terme rubis. Or, il semble évident que les qualités n'entretiennent avec les objets auxquels on les attribue, aucun rapport de subordination ou de suprématie. « Rouge » n'est ni un genre qui contient tous les objets rouges, ni un concept plus général que « rubis », de telle sorte que rubis ne peut pas lui être subsumé. En effet, il n'y a que des objets du même genre qui puissent être comparés au point de vue de la généralité, par exemple un concept d'objet avec un autre concept d'objet, rubis avec améthyste, topaze, etc. Mais dire qu'une qualité est quelque chose de plus général que l'objet qui la possède, c'est évidemment illogique. En somme, on pourrait aussi bien considérer l'objet comme plus général que sa qualité, vu qu'il possède encore d'autres qualités que la qualité d'être rouge. « Rouge » serait un élément du concept rubis, même si, en dehors du rubis, il n'y avait aucun autre objet rouge. Sans doute, après avoir constaté que le rubis est rouge, l'on peut bien se rappeler qu'il y a d'autres objets rouges et concevoir alors le rubis comme une espèce de corps rouge, à côté d'autres corps rouges. C'est bien là une subsumption, mais qui ne voit que c'est un acte logique absolument différent du premier, par lequel nous avons jugé que le rubis était rouge? Tandis que celui-ci est immédiat, spontané, celui-là est médiat et a besoin d'un acte intermédiaire, lequel convertit tout d'abord la qualité « rouge » dans le concept « objet rouge [1] ».

De plus, la conception qui transforme tous les rapports entre concepts en rapports de subordination ou de suprématie, qui prétend ranger les concepts en espèces et en genres, ne saurait évidemment valoir pour tous les concepts. Elle est notamment inadmissible pour les concepts abstraits, et dire par exemple que le concept de substance désigne le genre qui comprend toutes les substances particulières, le concept de causalité, le genre qui

1. Wundt, *Logik*, 2e édition, t. I, p. 101, 102, 103, et Sigwart, *Logik*, 2e édition, t. I, p. 341.

embrasse tous les cas particuliers d'effet causal, le concept d'être le genre qui comprend tous les genres sauf le néant, c'est évidemment aller à l'encontre de la réalité [1].

Le jugement simple, que l'on l'appelle avec Sigwart jugement qui nomme, *Benennungsurtheil*, ou avec Wundt jugement narratif, *Erzählungsurtheil*, consiste dans une double synthèse : la synthèse qui met dans la représentation du sujet l'unité de l'objet et de son activité, de l'objet et de sa qualité, et la synthèse qui unit l'activité ou la qualité désignée par le sujet avec l'activité ou la qualité désignée par le prédicat, c'est-à-dire qui la nomme par le terme du prédicat. Ce type de jugement ne peut absolument pas se réduire au type de la subsumption d'un sujet donné sous un prédicat plus général. Sigwart résume les raisons que nous avons alléguées tout-à-l'heure avec Wundt, dans la formule très heureuse que voici : le prédicat qui exprime une *qualité* n'est plus général que le sujet, que par rapport à la *qualité* du sujet, et non pas par rapport au sujet lui-même, et le prédicat qui exprime une *activité* n'est plus général que le sujet, que par rapport à *l'activité* du sujet et non pas par rapport au sujet lui-même [2].

Etant donné donc, que les rapports entre les concepts ne se réduisent pas nécessairement à des rapports de subordination ou de suprématie, que tous les concepts ne peuvent pas se ranger en espèces et en genres, il est clair que le jugement, qui n'est que la détermination d'un rapport entre deux concepts, ne peut être réduit au seul type de la subsumption. Un des faits qui ont le plus entravé la constitution d'une saine théorie du jugement, et qui ont le plus favorisé la théorie du Jugement comme faculté exclusive de subsumption, est la représentation géométrique des formes du jugement. L'on a représenté les concepts par des circonférences, et de ce que les seuls rapports que deux circonférences puissent entretenir relativement à l'espace, sont d'être comprises totalement ou en partie l'une dans l'autre, d'être subsumées totalement ou en partie l'une par l'autre, ou d'être extérieures l'une à l'autre, l'on a conclu que les seuls rapports que les concepts puissent entretenir sont ceux de la subsumption totale ou partielle, ou de l'impossibilité de la subsumption : l'égalité elle-même des concepts a été considérée par les partisans de cette théorie comme un cas limite de leur subsumption. Mais il est bien évident que la représentation géométrique des formes du Jugement n'est qu'un essai de sensibiliser, de concrétiser, d'illustrer la théorie du jugement et que, comme toute exemplification, elle pèche par quelque côté. Il est

1. Wundt, *Logik*, t. I, p. 103.
2. Sigwart, *Logik*, 2e édition, t. I, p. 70, 71, 72.

certain que deux circonférences ne peuvent entretenir relativement à l'espace que des rapports de subsumption totale, partielle, ou de non-subsumption, mais il n'en va évidemment pas de même pour les concepts non géométriques qui, eux, peuvent entretenir une foule d'autres rapports. De plus et surtout, la géométrie, les mathématiques en général, ne traitent que de concepts qui sont de même nature, qui appartiennent aux mêmes catégories. L'on y traite des rapports entre lignes et lignes, angles et angles, polygones et polygones, circonférences et circonférences, etc. En effet, pour qu'il puisse y avoir comparaison entre différents concepts, il faut avant tout que les concepts à comparer soient de même nature, appartiennent à la même espèce. L'on peut trouver des rapports immédiats entre des concepts comme rubis et pierre, rouge et noir, étinceler et être terne etc., mais pour établir des rapports entre des concepts comme homme et bon, justice et agir, etc., qui n'appartiennent pas à la même catégorie, il faut évidemment une action intermédiaire qui consiste à transformer ces concepts, appartenant à des catégories différentes, en concepts appartenant à la même catégorie et, en général, en concepts d'objets [1].

Sans doute, le travail de la pensée consiste précisément dans cette transformation de concepts appartenant à des catégories différentes, en concepts appartenant à la même catégorie, seulement il nous paraît impossible d'assimiler ce travail d'élaboration de nos concepts à un simple travail de subsumption, comparable à la subsumption matérielle des circonférences. La subsumption caractérise tous les jugements relatifs à la subordination et la suprématie des concepts. Là, il s'agit, en effet, de ranger un concept d'objet déterminé dans une espèce plus élevée, de satisfaire le besoin d'ordre de notre esprit, qui, dès qu'il se trouve en face d'un concept d'objet, désire impérieusement connaître le domaine général auquel il appartient. Nous admettons encore que le jugement de subsumption puisse être étendu à des opérations logiques, qui primitivement ne visent en aucune façon la subordination ou la suprématie et le rangement des concepts dont elles traitent sous des genres et des espèces. C'est ainsi que le jugement qui décrit, *das beschreibende Urtheil,* peut être réduit au type de la subsumption, parce que là on ajoute, expressément ou tacitement, au concept de qualité du prédicat, un concept d'objet. Il n'y a pas jusqu'au jugement narratif qui ne puisse s'adapter à la forme de la subsumption, grâce à la séparation de la copule du verbe. En effet, la raison principale

1. Wundt, *op. cit.*, p. 127, 128, 129, et Sigwart, *op. cit.*, t. I, p. 343 et suiv.

qui a fait considérer la copule, par la plupart des logiciens, et notamment par Kant, comme troisième élément indépendant de la proposition, en tant que forme exprimant les rapports d'accord ou de désaccord entre le sujet et le prédicat, même dans le cas où le fait de séparer la copule du prédicat est en désaccord manifeste avec la réalité logique, est la transformation du prédicat, s'il n'est pas déjà un concept d'objet ou de qualité, en un pareil concept ; par exemple : « il court » en « il est courant ». Grâce à cette transformation, le prédicat peut toujours être considéré comme un concept d'objet et de qualité, et rangé dans la même catégorie que le sujet, et devient par conséquent comparable avec lui. C'est ainsi que le jugement narratif immédiat : « Jean court », devenant « Jean est courant », c'est-à-dire un être, un homme, — analogue à Jean et, par conséquent, comparable avec lui — courant, devient un jugement de subsumption. Seulement cette transformation des jugements, qui, primitivement, étaient destinés à décrire, à narrer, et en aucune façon à subsumer un concept sous un autre, un sujet sous un prédicat, va directement à l'encontre de la véritable fonction du jugement logique, qui est évidemment d'organiser et d'ordonner nos concepts. Si à la place du jugement qui se borne à décrire un objet, comme « le rubis est rouge », je forme un jugement subsumant et je range successivement le rubis parmi les objets rouges, puis parmi les pierres précieuses, etc., je crée une multitude de subsumptions qui se croisent, et qui, au lieu de satisfaire véritablement le besoin d'ordre de notre esprit, ne le satisfont très souvent que d'une façon très superficielle, en rangeant un objet déterminé dans un domaine plus vaste, dans une classe plus élevée [1]. Mais, en tout cas, ce n'est que grâce à l'extraction de la copule du prédicat, c'est-à-dire, grâce à une opération logique qui a été contestée et qui est contestable, que cette transformation a lieu. Primitivement, les jugements qui décrivent et qui racontent, ne sont en aucune façon des jugements de subsumption, et s'ils peuvent y être ramenés par l'artifice logique que nous venons d'indiquer, il est en revanche d'autres jugements, et notamment les jugements que Wundt appelle les jugements de « *dépendance*, » *Abhängigkeitsurtheile*, qui paraissent absolument irréductibles au type de la subsumption. Un jugement comme celui-ci : « le mouvement est le changement de situation d'un objet dans l'espace », et mieux encore, le jugement : « si un objet modifie sa situation dans l'espace, il se meut », n'est évidemment pas un jugement de subsumption. Sans doute les partisans

1. Wundt, *Logik*, t. I, p. 165, 196, 197, 198.

du type de la subsumption pourraient alléguer que, là encore, nous ne faisons que ranger un sujet, — les objets qui modifient leur situation dans l'espace, — dans une classe supérieure, — les objets qui se meuvent. Seulement cette réduction est bien évidemment illégitime, vu que, dans les jugements de dépendance, le jugement porte précisément sur le rapport de dépendance, et en aucune façon sur la place que doit occuper un objet dans une classe ou dans une espèce plus élevée. Donc tous les jugements de dépendance, les jugements de dépendance spatiale, dont nous avons cité un exemple, de dépendance temporelle comme : « il se rendit là où il entendit du bruit », les jugements conditionnels, avec leurs quatre subdivisions, le jugement de *motivation*, *Begründungsurtheil*, comme : « si deux triangles ont leurs trois angles égaux, ils ont aussi leurs trois côtés égaux », le jugement de *modalité*, *Beschaffenheitsurtheil*, comme : « tel père, tel fils », le jugement de *finalité*, *Zweckurtheil*, comme : « ce à quoi nous sommes destinés nous est inconnu », et enfin le jugement de *moyen*, *das Urtheil des Hülfsmittels*, comme : « il ne sait comment se faire valoir » ; tous ces jugements échappent absolument au type de la subsumption [1].

Nous croyons donc être en droit de conclure que la théorie kantienne, suivant laquelle tout jugement se réduit au type de la subsumption, est inexacte, et que même cette réduction de Kant fût-elle légitime, il est en tout cas impossible de tirer du Jugement, en tant que faculté de subsomption, la réflexion, c'est-à-dire la fonction de partir d'une représentation donnée pour en tirer un concept, la fonction d'aller du particulier au général, fonction qui appartient non pas au Jugement mais au raisonnement.

II

Nous sommes maintenant en état de résoudre une question très importante de la Critique kantienne. Kant commence par dévoiler, dans la Dialectique transcendentale de la Raison pure, les dédales logiques dans lesquels s'engage fatalement la raison lorsque, au lieu de considérer les Idées comme des concepts auxquels aucun objet connaissable par nous ne peut correspondre, elle les considère comme des principes *constitutifs* servant à étendre notre connais-

1. Wundt, *Logik*, t. I, p. 204, 205, 206, 207, 208.

sance à plus d'objets que l'expérience n'en peut donner et ayant une valeur objective. Puis il montre que ces mêmes Idées, si elles sont incapables de créer des concepts d'objets, ont pourtant une importance capitale, en ordonnant ces concepts et en leur communiquant ainsi l'unité qu'ils peuvent avoir dans leur plus grande extension possible, c'est-à-dire par rapport à la totalité des séries à laquelle l'entendement, qui s'occupe uniquement de l'enchaînement par lequel sont partout constituées, suivant des concepts, des séries de conditions, est incapable d'atteindre. Si donc les Idées transcendentales n'ont jamais d'usage constitutif, si jamais elles ne nous fournissent de concepts d'objets, elles ont un usage régulateur excellent et indispensable, « celui de diriger l'entendement vers un certain but où convergent les lignes que suivent toutes ces règles et qui, bien qu'il ne soit qu'une Idée *(focus imaginarius)*, c'est-à-dire un point d'où les concepts de l'entendement ne partent pas réellement, puisqu'il est placé tout à fait en dehors des limites de l'expérience possible, sert cependant à leur donner la plus grande unité avec la plus grande extension [1]. » C'est ainsi que l'Idée psychologique nous permet de rattacher à une unité, qui forme le fil conducteur de l'expérience interne, tous les phénomènes, tous les actes de notre esprit, *tout comme si* cet esprit était une substance simple et identique à elle-même, au milieu du changement continuel de ses états. C'est ainsi, de même, que l'Idée cosmologique nous fait poursuivre, sans jamais nous arrêter, la recherche des conditions des phénomènes naturels, *tout comme si* la série en était sans terme. C'est ainsi, enfin, que l'Idée théologique nous fournit une règle d'après laquelle la raison doit procéder dans la liaison des causes et des effets dans le monde, *tout comme si* les choses du monde tenaient leur existence d'une intelligence suprême. L'usage régulateur de la raison consiste donc à chercher à constituer la connaissance en système, et pour y arriver elle procède de la façon suivante. Elle se trouve en présence d'un fait particulier qui est certain, sans connaître d'une façon précise le général, sous lequel on puisse le ranger, la règle à laquelle on puisse le rattacher. Que fait-elle alors ? Elle admet un général, une règle, d'une façon problématique, comme simple idée, elle rapproche de cette règle hypothétique plusieurs cas particuliers qui tous sont certains, afin de voir s'ils en découlent et, s'il y a apparence que tous les cas particuliers qu'on peut trouver en dérivent, elle conclut à l'universalité de la règle, et de celle-ci à tous les cas qui ne sont pas donnés en soi [2]. C'est grâce à cet usage hypothé-

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 346 ; Barni, t. II, p. 230.
2. *Ibid.* Hartenstein, t. III, p. 437, 438 ; Barni, t. II, p. 232.

tique de la raison qu'elle arrive aux trois principes de l'homogénéité du divers sous des genres supérieurs, de la variété de l'homogène sous des espèces inférieures, et enfin et surtout de la loi de l'affinité de tous les concepts, c'est-à-dire de la loi qui ordonne de passer continuellement de chaque espèce à chaque autre, au moyen de l'accroissement graduel de la diversité. Et c'est ainsi, grâce à l'hypothèse, grâce à l'idée régulatrice de la *possibilité de l'application de la logique* à la nature, que la raison rend possible la connaissance de la nature, non seulement dans ses lois générales que fournit et que garantit l'entendement, mais encore dans le réseau infini de ses lois particulières.

L'opération logique que nous venons de décrire et que Kant attribue à la raison, est précisément celle qu'il revendique dans la Critique du Jugement pour le Jugement réfléchissant. C'est le Jugement réfléchissant, nous le savons, qui, dans la Critique du Jugement, a pour fonction de remonter du particulier, qu'il trouve dans la nature, au général. Le principe transcendental dont il a besoin pour opérer cette réduction du particulier au général, le principe de l'induction, est « que les lois particulières empiriques, relativement à ce que les lois générales de la nature laissent en elles d'indéterminé, doivent être considérées d'après une unité, telle que l'aurait établie un entendement autre que le nôtre, qui en donnant ces lois aurait eu égard à notre faculté de connaître et voulu rendre possible un système d'expériences fondé sur des lois particulières de la nature [1] ». Ce principe est le principe de la *finalité* de la nature dans sa diversité, et par conséquent nous voyons d'une part le principe de la finalité attribué au jugement, et de l'autre à la raison.

Dans la Critique de la Raison pure, Kant songeait si peu à faire du Jugement, de l'*Urtheilskraft*, la faculté de remonter du particulier au général, de trouver le général pour un particulier donné, qu'il oppose au contraire, par rapport à cette fonction de réduction du particulier au général, le Jugement à la raison. « Si la raison », dit-il en effet, « est une faculté de dériver le particulier du général, alors de deux choses l'une : ou bien le général est déjà certain en soi, est donné, et dans ce cas il n'exige que du Jugement, *Urtheilskraft*, pour faire la subsumption, et le particulier est nécessairement déterminé par là. C'est ce que j'appellerai l'usage apodictique de la Raison. Ou bien le général n'est admis que d'une manière problématique et il n'est qu'une simple idée ; le particulier est certain, mais l'universalité de la règle par rapport à cette consé-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 186 ; Barni, t. I, p. 28.

quence est encore un problème : on rapproche alors de la règle plusieurs cas particuliers, qui tous sont certains, afin de voir s'ils en découlent, et dans ce cas, s'il y a apparence que tous les cas particuliers qu'on peut trouver en dérivent, on conclut à l'universalité de la règle, puis de celle-ci à tous les cas qui ne sont pas donnés en soi. C'est ce que je nommerai l'usage hypothétique de la raison [1] ».

D'après ce que nous avons dit plus haut sur le Jugement réfléchissant, c'est la théorie de la Raison pure qui est légitime et celle de la Critique du Jugement qui est inexacte. Toute la conception du Jugement réfléchissant est une conception malheureuse ; c'est un organe qui n'a point de place dans l'organisme logique. Si l'on admet, avec l'ancienne logique, trois fonctions logiques de la pensée, la fonction de concevoir, la fonction de juger et la fonction de raisonner, il est indubitable que c'est à la fonction de raisonner qu'appartient la réflexion. Remonter du particulier au général, du fait à la loi, et descendre du général au particulier, de la loi au phénomène, c'est la fonction propre du raisonnement, c'est l'attribut essentiel de la raison et non pas du Jugement. Aussi, si nous nous reportons, après cela, au tableau synoptique placé à la fin de l' « Introduction de la Critique du Jugement » dans lequel Kant résume toute sa philosophie, sommes-nous obligés d'y constater, après les vices que nous y avions déjà découverts, et avant ceux que nous aurons à y constater encore, un point défectueux des plus importants. Kant y distingue trois formes de la faculté de connaître en général, l'entendement, la raison et, entre les deux, le Jugement, l'Urtheilskraft. A ces trois formes de la faculté de connaître en général, il assigne des principes *a priori :* la conformité à des lois, (Gesetzmässigkeit) à l'entendement, le But final, (Endzweck) à la raison, et la finalité, (Zweckmässigkeit) au Jugement. Cette division est défectueuse et voici pourquoi. Kant, en plaçant le Jugement entre l'entendement et la raison, le prend évidemment dans la seule acception de Jugement réfléchissant, — tout de même qu'il prend le sentiment de plaisir, si riche en nuances infinies, dans la seule acception du plaisir esthétique, — ce qui est une première faute. Si maintenant on démontre, comme nous croyons l'avoir fait, que la réflexion n'appartient en aucune façon au Jugement, mais qu'elle est un attribut de la raison, le défaut s'aggrave et la position intermédiaire du Jugement, entre l'entendement et la raison, n'a plus aucune raison d'être : le Jugement, en tant que Jugement déterminant, devrait ne faire qu'un avec l'en-

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 437 ; Barni, t. II, p. 232.

tendement, et le Jugement, en tant que Jugement réfléchissant, ne faire qu'un avec la raison, si bien qu'au lieu des trois facultés de connaître nous n'en obtiendrions que deux, l'entendement et la raison. De même et par conséquent, faudrait-il modifier la rubrique suivante. En montrant tout à l'heure que le Jugement réfléchissant n'est qu'une forme de la raison, nous avons montré, en même temps, que le principe *a priori* que Kant lui assigne, la finalité, est un principe *a priori* de la raison, est le principe transcendental de l'usage hypothétique de la raison. Il faudrait, pour donner une représentation véritable de l'organisation de notre esprit, poser les deux rubriques comme il suit. Dans la rubrique des facultés de connaître, d'une part, comme correspondant à la faculté de connaître en général de la première rubrique, l'entendement et la raison théorique, avec, comme principes *a priori*, la conformité à des lois et la finalité, et, d'autre part, comme correspondant à la faculté de désirer de la première rubrique, la raison pratique avec, comme principe *a priori*, le But final. Nous obtiendrions ainsi, en nous servant de la théorie du sentiment que nous avons opposée à celle de Kant, et de la théorie de l'art que nous allons exposer plus loin, un tableau général de l'organisation de notre esprit, que nous mettons en regard de celui que propose Kant.

TABLEAU DE KANT.

FACULTÉS DE L'ESPRIT.	FACULTÉS DE CONNAÎTRE.	PRINCIPES A PRIORI.	APPLICATION.
—	—	—	—
Faculté de connaître.	Entendement.	Conformité à des lois.	Nature.
Sentiment de plaisir ou de peine.	Jugement.	Finalité.	Art.
Faculté de désirer.	Raison.	But final.	Liberté.

LE NOTRE.

FACULTÉS DE L'ESPRIT.			PRINCIPES A PRIORI.	APPLICATION.	
—			—	—	
Sentiment de plaisir ou de peine.	Faculté de connaître.	Entendement [jugement déterminant].	Conformité à des lois.	Nature.	Art.
		Raison théorique.	Finalité.		
	Faculté de désirer.	Volonté [raison pratique].	But final.	Liberté.	

Le Jugement, étant ainsi dépossédé de la réflexion, est évidemment incapable de jouer le rôle très important que Kant lui assigne comme intermédiaire entre la législation de l'entendement et la législation de la raison. Nous avons vu qu'après avoir creusé un abîme entre le phénomène et le noumène, entre la nature obéissant

rigoureusement à des lois déterminées et la liberté, Kant a essayé de rattacher ces deux mondes. Il avait conclu, dans sa Raison pratique, au primat de la Raison pratique et, par conséquent, à la subordination, à la subsumption de la nature sous les lois de la liberté ; il fallait maintenant que Kant trouvât des formes nécessaires et universelles qui opérassent cette subsumption. Ces formes ne pouvaient évidemment pas être les formes de l'entendement qui, lui, est incapable d'atteindre au monde de la liberté et ne peut, par conséquent, concevoir aucun rapport de ce monde avec le monde sensible. Or nous savons que pour Kant la faculté de subordination, de subsumption, est le Jugement, l'*Urtheilskraft*, et c'est à lui, par conséquent, que sera réservé le rôle d'unir les concepts de la nature et les concepts de la liberté. « L'effet », dit-il, « qui a lieu d'après le concept de la liberté est le But final, qui doit exister ou dont le phénomène doit exister dans le monde sensible, et qui par conséquent doit être regardé comme possible dans la nature du sujet en tant qu'être sensible, c'est-à-dire en tant qu'homme. Le Jugement qui suppose une semblable possibilité *a priori* et sans égard à la pratique, fournit le concept intermédiaire entre les concepts de la nature et celui de la liberté, le concept de la finalité de la nature, et par là il rend possible le passage de la raison pure théorique à la raison pure pratique, des lois de la première au But final de la seconde, car par là il nous fait connaître la possibilité du But final, qui ne peut être réalisée que dans la nature et conformément à ses lois. Par la possibilité de ses lois *a priori* pour la nature, l'entendement nous prouve que celle-ci ne nous est connue que comme phénomène, et par là aussi il nous indique l'existence d'un substratum supra-sensible de la nature, mais il le laisse entièrement *indéterminé*. Par le principe *a priori* qui nous sert à juger la nature dans ses lois particulières possibles, le Jugement donne à ce substratum supra-sensible, considéré en nous ou hors de nous, *la possibilité d'être déterminé par notre faculté intellectuelle*, la raison, par la loi pratique *a priori*, lui donne la *détermination*, et le Jugement rend ainsi possible le passage du domaine du concept de la nature à celui du concept de la liberté [1] ».

Pour nous, pour qui le Jugement n'est que la faculté d'unir des concepts d'une façon nécessaire, nous ne pouvons évidemment pas lui laisser le très grand rôle que Kant lui réserve. Ce n'est pas le Jugement qui suppose la possibilité de la réalisation de la liberté dans le monde sensible, mais c'est la raison théorique. C'est la

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 202, 203 ; Barni, t. I, p. 56, 57, 58.

raison, — et nous ne faisons ici qu'opposer à la théorie de la Critique du Jugement une des plus profondes théories de la Critique de la Raison pure, — c'est la raison, en tant que raison théorique, qui suppose dans la nature une organisation et un ordre tels, que nous sommes obligés d'admettre que c'est une intelligence qui les a crées pour des intelligences. C'est la raison qui puise en elle-même la conception de la finalité naturelle, qui ménage la possibilité de la réalisation dans la nature du But final, qui, sans intermédiaire d'aucune sorte, prépare l'avènement de la Liberté.

III

Nous en sommes donc arrivé à attribuer à la raison théorique toutes les fonctions que Kant avait assignées au Jugement réfléchissant, sauf en ce qui concerne les rapports particuliers établis par Kant entre le Jugement réfléchissant et le sentiment, que nous allons étudier dans le chapitre suivant. Nous pouvons maintenant prendre position en face d'une double objection adressée à Kant par la plupart des historiens de la philosophie. D'une part, on a reproché à notre philosophe d'avoir omis la finalité dans la Critique de la Raison pure, et de l'autre, d'avoir « accouplé » (zusammengekoppelt [1]) indûment la Critique du Jugement esthétique et la Critique du Jugement téléologique qui n'avaient aucune espèce de rapport. Le premier de ces deux reproches ne nous paraît pas fondé. Kant a parfaitement traité de la finalité dans la Critique de la Raison pure, seulement, il n'en a pas fait un principe constitutif de notre esprit, une catégorie de notre entendement, mais bien un principe régulateur de notre pensée, une Idée de notre raison. Quant au second reproche, il nous paraît au contraire des plus fondés. On a beau alléguer que le Jugement téléologique n'est pas un véritable jugement théorique, c'est-à-dire n'appartient ni à l'entendement ni à la raison ; que les jugements, concernant la finalité des choses, ne jaillissent pas de rapports donnés extérieurement, objectivement, comme les jugements véritablement théoriques ; mais qu'en jugeant les objets d'après leur fin, nous les considérons d'après des points de vue jaillissant de besoins de notre esprit, besoins d'ailleurs universels et nécessaires, que partant, les jugements téléologiques ne sont pas des jugements

1. Cf. J.-H.-V. Kirchmann, *Erläuterungen zu Kant's Kritik der Urtheilskraft*, 2e édition, Philosophische Bibliothek, cahier 37.

visant à la connaissance, mais bien des jugements d'une espèce particulière, ne visant que la contemplation des objets [1]. Nous aurons à examiner tout à l'heure cette théorie à propos du Jugement réfléchissant esthétique. Seulement, dès maintenant, nous pouvons nous élever contre cette distinction entre les jugements de connaissance et les jugements de contemplation. Kant a dit lui-même, dans la Préface de la Critique du Jugement, que c'est le Jugement esthétique qui en constituait la partie la plus importante, et que le Jugement téléologique « aurait pu à la rigueur être rattaché à la partie théorique de la philosophie » [2]. L'aveu, on le voit, est des plus formels et il est des plus importants. Toute la seconde partie de la Critique du Jugement, relative à la téléologie, aurait dû trouver place dans la Critique de la Raison pure, après la Dialectique transcendentale. Après avoir montré les sophismes, les paralogismes, dans lesquels s'engage la raison lorsqu'elle considère les Idées comme des principes constitutifs, Kant aurait dû montrer, non pas dans un appendice, mais dans un chapitre, ou plutôt dans un Livre spécial, toute l'importance de ces mêmes idées considérées comme principes régulateurs, et le résultat de la Critique du Jugement téléologique, la conception de la théologie morale, se serait admirablement rattachée, d'une part, aux conclusions de la Dialectique transcendentale et de l'autre aux Canons de la Raison pure, à la théorie de l'Idéal du souverain bien. La Critique du Jugement, elle, n'aurait eu à traiter que du Jugement réfléchissant esthétique, elle aurait été exclusivement une critique du Beau, et peut-être qu'alors Kant ne l'aurait pas intitulée Critique du Jugement, mais lui aurait conservé le nom qu'il avait voulu lui donner tout d'abord, le nom de Critique du Goût.

Quoi qu'il en soit de cette question de méthode et de terminologie, il n'en est pas moins vrai que la théorie exposée dans le chapitre sur « l'usage régulateur des Idées de la Raison pure » et dans la Critique du Jugement réfléchissant théorique, est une des plus profondes et des plus solides que le grand philosophe ait conçues. Il est tout à fait certain que la connaissance vraiment scientifique de la nature ne peut viser qu'à découvrir les lois générales qui régissent l'univers, et qu'il est tout à fait impossible de fixer *a priori* la nature spécifique et individuelle des phénomènes particuliers. La philosophie kantienne a subi à ce propos des reproches contradictoires. D'une part, on l'a accusée de ne s'être préoccupée que des rapports généraux des choses et d'avoir, avec toute la philosophie du XVIII[e] siècle, négligé l'étude de l'individu.

1. Windelband, *Die Geschichte der neueren Philosophie*, t. II, p. 150.
2. *Critique du Jugement*. Préface, Hartenstein, p. 5, 175, 176 ; Barni, p. 1, 6, 7, 8.

D'autre part, on l'a accusée, au contraire, d'être une philosophie entièrement subjective, et par conséquent, — en confondant subjectivisme avec individualisme, — individualiste. Nous avons répondu déjà à cette dernière objection, en montrant que subjectivisme pour Kant ne s'identifie en aucune façon avec individualisme, et que les lois subjectives de l'esprit constituent les lois objectives de la nature. Mais le reproche contraire n'est pas mieux fondé. Si, dans la Critique de la Raison pure et dans la Critique de la Raison pratique, Kant se préoccupe en effet des lois universelles et nécessaires de la nature de l'esprit et des actions humaines, il n'en va pas de même pour la Critique du Jugement. Là, Kant reconnaît le phénomène particulier, l'individu, comme un fait incontestable qui exige une explication causale. Kant, dit M. Windelband dans un passage qui mérite d'être cité, constate que la « spécification de la nature ne nous est connue que par l'expérience, et que, par conséquent, elle est contingente pour la connaissance. Nous réussissons bien à dériver, d'après le principe de causalité, le caractère spécifique du phénomène particulier d'autres phénomènes ; mais quand il s'agit du caractère spécifique de ceux-ci, la même question se pose, le même travail est à recommencer, et ainsi de suite jusqu'à l'infini. L'univers, dans sa nécessité causale, est un tissu qui se compose de fils innombrables, qui se croisent et s'entrelacent sans cesse, et forment des dessins toujours nouveaux. Même si nous réussissions à suivre dans son ensemble le chemin parcouru par chacun de ces fils, même si nous réussissions à prévoir les conséquences nécessaires jaillissant de la rencontre nécessaire de tous ces fils, le système complet de l'expérience n'en resterait pas moins pour nous un fait inexpliqué. Supposez qu'il soit possible d'expliquer, d'après des lois naturelles, chaque état particulier de l'univers dans toute son étendue et dans toute sa complexité, comme l'effet nécessaire de l'état précédent, tout ce processus ne serait vraiment expliqué qu'en admettant quelque état premier, auquel se rattacherait toute la série. Or, il nous est impossible de concevoir, et encore moins de connaître, ce phénomène primaire, d'où tous les autres dérivent nécessairement. Et, d'ailleurs, même si nous parvenions à le connaître, ce phénomène originaire ne serait toujours pour nous qu'une donnée, qu'un fait incompris [1] ».

Bien plus, c'est une rencontre extrêmement heureuse, sans doute, mais tout à fait contingente pour notre connaissance, que celle grâce à laquelle les données de la réalité extérieure se prêtent à

1. Windelband, *Die Geschichte der neueren Philosophie*, t. II, p. 151, 152.

l'application des formes logiques et transcendentales de notre raison. Kant a formulé de la façon la plus précise tout le problème en disant, dans l'Introduction primitive de la Critique du Jugement, qu'il se réduit à la possibilité de *l'application de la logique à la nature*. Kant a très bien vu que le but de toute notre pensée est d'ordonner l'univers tout entier en un système de concepts, dont il fût possible de démontrer la conformité à des lois nécessaires. Seulement, il n'est en aucune sorte prouvé, avant toute expérience, bien plus il est impossible de prouver par l'expérience, qui ne constitue jamais un tout complet et achevé, mais qui est dans un perpétuel devenir, que nos perceptions se prêtent aux exigences de notre pensée, visant à organiser et à réduire à une unité nécessaire toute la multitude et toute la complexité de ces perceptions. « On conçoit aisément, » dit-il, « que malgré toute l'uniformité de toutes les choses de la nature, considérée d'après les lois générales, sans lesquelles la forme d'une connaissance empirique serait absolument impossible, la différence spécifique des lois empiriques de la nature et de leurs effets, pourrait être si grande, qu'il fût impossible à notre entendement d'y découvrir une ordonnance saisissable, de diviser ses productions en genres et en espèces, de manière à appliquer les principes de l'explication et de l'intelligence de l'une, à l'explication et à l'intelligence de l'autre, et à faire d'une matière si compliquée pour nous, si infiniment variée et dépassant de loin la capacité de notre esprit, une expérience cohérente » [1]. Et, en effet, l'on sait à quelles difficultés se heurtent toutes les sciences qui visent à des classifications, quelle peine elles ont à discerner les caractères communs, et à ranger sous des chefs déterminés l'innombrable série de caractères divergents. Ce n'est donc pas sur l'expérience que nous pouvons nous appuyer pour affirmer que, dans les phénomènes que nous percevons, se réalise un système de genres et d'espèces se prêtant à une organisation et à une classification uniformes. Bien plus, l'expérience ne nous apprend même pas que partout règne une liaison causale nécessaire. Peut-on vraiment affirmer que l'on puisse démontrer scientifiquement l'impossibilité absolue d'un univers tel que l'a imaginé Stuart Mill, dans lequel les phénomènes se succéderaient sans loi ni but. En tout cas, ce n'est pas l'expérience qui nous montre dans le cours des choses une régularité absolue, grâce à laquelle tous les phénomènes se subordonneraient à des lois, que le simple rapprochement de phénomènes analogues suffirait à faire découvrir.

Si donc nous affirmons que tous les faits doivent être réductibles

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 191, 192 ; Barni, t. I, p. 37, 38.

à des lois, que la nature a distribué la multiplicité infinie de ses phénomènes en genres et en espèces, de façon que nous puissions les saisir, et que ces genres se rapprochant toujours davantage d'un principe commun, nous nous élevions à chaque pas, en passant de l'un à l'autre, à un genre plus élevé; si nous affirmons tout cela, c'est que nous avons besoin de le croire, c'est que sous cette condition seule le but de notre pensée, à savoir la transformation de tous les phénomènes de l'univers, infiniment complexes et divergents en apparence, en un système cohérent de concepts, de lois, de genres et d'espèces, est possible ; c'est que c'est là ce que Kant a appelé l'usage hypothétique, régulateur, euristique de notre raison ; c'est que c'est là ce que nous appellerions aujourd'hui un postulat, le postulat capital de la pensée scientifique [1].

Ce qui nécessite, selon Kant, le caractère hypothétique de l'usage de la raison en tant qu'elle vise à réduire à l'unité la multiplicité infinie des phénomènes, c'est que ces phénomènes, nous ne les produisons pas nous-mêmes. Les formes de l'entendement, elles, les catégories, sont des principes constitutifs, parce que c'est notre entendement qui les produit, parce que nous ne faisons que retrouver dans la nature des lois que nous y avons préalablement mises nous-mêmes. Il ne saurait y avoir de connaissance universelle et nécessaire du contenu particulier de l'expérience, et de la raison qui fait que ce contenu s'adapte aux besoins logiques de l'entendement, que pour un esprit qui créerait, non seulement les formes de son entendement, mais encore le contenu de ses intuitions. Or pour l'homme, nous le savons, l'exercice de ses facultés suppose deux éléments tout à fait hétérogènes : l'entendement pour les concepts, et l'intuition sensible pour les objets qui correspondent à ces concepts. L'intuition sensible lui est donnée, les concepts les plus généraux de l'entendement, il les crée. Il a aussi peu un entendement intuitif qu'il n'a une intuition intellectuelle. C'est pour une intelligence qui aurait une intuition intellectuelle, pour un *intellectus archetypi*, que les concepts, qui ne regardent que la possibilité d'un objet, et les intuitions sensibles, qui nous donnent quelque chose sans cependant nous le faire connaître par là comme un objet, s'évanouiraient ensemble. Pour lui, la distinction du pur possible et du réel n'existerait pas, pour lui, il pourrait connaître *a priori* la spécification de la nature, puisqu'il en serait l'auteur [2].

1. Cf. Sigwart, *Logik*, t. II, p. 19 à 31.

2. Cf. Lettre de Kant à Marcus Herz, du 21 février 1712, Hartenstein, t. VIII, p. 689, et *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 391, 392.

Cette raison intuitive, l'homme ne la possède pas, mais il lui est impossible d'en contester théoriquement l'existence, et, pratiquement, nous avons dans notre conscience morale des motifs irrécusables pour croire à la réalité du monde sensible et du monde supra-sensible. Pour Kant donc, si c'est un besoin universel et nécessaire de notre raison de concevoir une raison dernière de tout le système de l'expérience, avec son contenu donné et son appropriation à l'organisation de notre pensée logique, il en résulte un besoin universel et nécessaire de considérer la nature comme le produit d'une raison intuitive, d'une raison divine. A côté donc de la *théologie morale*, Kant admet une *théologie physique*, c'est-à-dire une tentative légitime de la raison de conclure des fins de la nature à la cause suprême de la nature, tentative qui est incapable d'ailleurs de rien nous apprendre du but final de la création, mais qui se borne uniquement à justifier le concept d'une cause intelligente du monde, en tant que concept purement subjectif relatif à la nature de notre faculté de connaître, sans le déterminer ni théoriquement ni pratiquement. Cette théologie physique aboutit nécessairement à la théologie morale, qui est la tentative de la raison de conclure de la fin morale des êtres raisonnables de la nature à la cause de la nature, et qui consiste à montrer que l'homme, devant nécessairement se proposer un but final conformément à la loi morale, il faut que l'on admette une cause morale du monde, c'est-à-dire un Dieu [1].

Nous sommes donc amenés, par le besoin qu'a notre raison de nous représenter l'univers comme un système de concepts liés et cohérents, à concevoir le monde ou plutôt seulement à « contempler » *betrachten*, l'univers comme s'il était l'œuvre d'une raison intuitive, d'un entendement divin. Seulement cette « contemplation » *Betrachtung*, ne vaut véritablement, qu'en tant que notre raison conçoit nécessairement l'homme comme un être moral, et qu'elle en conclut nécessairement à l'existence d'une cause morale de l'univers.

Cette représentation de l'univers, en tant qu'œuvre d'une intelligence divine, n'est pas une connaissance, mais est ce que Kant appelle une « contemplation » *Betrachtung*. La téléologie n'est qu'une façon subjective de considérer les choses et doit être rigoureusement exclue de la science objective. Il est absolument illégitime d'expliquer un fait particulier, dont on veut avoir la connaissance scientifique, par la fin qu'il doit remplir, et ce serait la « mort » de toute science naturelle que de supposer des forces

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 450 à 465; Barni, t. II, p. 143 à 169.

agissant selon des fins, pour l'explication des phénomènes particuliers. Les seules causes que nous ayons à rechercher et que nous puissions connaître scientifiquement, sont les causes efficientes. Kant veut, tout comme les déterministes les plus intransigeants, que l'on pousse aussi loin que possible l'explication par la causalité efficiente. Seulement cette explication a des limites qui sont atteintes, quand on est arrivé à la dernière cause d'explication fondée sur l'expérience. Une fois là, il faut évidemment avoir recours à une causalité autre et supérieure, à l'explication téléologique, c'est-à-dire à la contemplation de l'univers, en tant que forme destinée à réaliser la causalité finale divine. Mais ce n'est pas tout. Il est encore un autre cas, où l'explication mécanique est impuissante : lorsque nous nous trouvons devant un être organisé. Là aussi, il faut que nous abandonnions la causalité naturelle et que nous ayons recours à la finalité : c'est vers cette seconde forme de la finalité, vers la finalité des êtres organisés, que nous allons maintenant nous tourner.

IV

L'on connaît le texte fameux de l' « Histoire Naturelle générale » où Kant prétend que, dans le domaine de la mécanique, l'on peut, en un certain sens, dire sans témérité : donnez-moi de la matière, je vais en construire un univers. Nous avons cité le texte analogue du traité *Sur l'emploi des principes téléologiques dans la Philosophie,* où Kant soutient que, quand il s'agit d'êtres organisés, on ne saurait songer à se contenter d'explications physiques, mais on est obligé d'avoir recours aux explications téléologiques. La Critique du Jugement enfin, on le sait, ne fait que répéter et que confirmer cette même pensée. Les rapports arithmétiques ou géométriques, dit Kant, ainsi que les lois générales du mouvement, ne peuvent être en physique de légitimes principes d'explication téléologique, quelque étrange et quelque étonnante que puisse paraître l'union de diverses règles, tout à fait indépendantes, en apparence, les unes des autres, en un seul principe. Si, dans la théorie générale de la finalité des choses de la nature, il mérite d'être pris en considération, c'est là une considération venue d'ailleurs, appartenant à la métaphysique et ne constituant pas un principe inhérent à la science de la nature [1].

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 395; Barni, t. II, p. 44 et 45.

Au contraire, dès que nous nous trouvons devant un être organisé, quelque humble et quelque simple qu'on veuille l'imaginer, fût-ce le moindre brin d'herbe ou la plus misérable chenille, nous sommes absolument obligés de recourir à ces principes téléologiques que réprouvent la mécanique et la physique. En effet, nous sommes obligés, selon Kant, d'avoir recours au concept d'une finalité objective et matérielle, c'est-à-dire au concept d'une fin de la nature, dès que, ayant à juger un rapport de cause à effet, nous sommes incapables de le comprendre, sans supposer dans la causalité de la cause même l'idée de l'effet, comme la condition de la possibilité de cet effet. Cette obligation d'admettre des fins paraît s'imposer à nous et quand nous sommes obligés de considérer immédiatement l'effet comme une production faite avec dessein et avec art, et quand cet effet nous apparaît comme une matière destinée à l'art d'autres êtres de la nature, c'est-à-dire et comme fin et comme moyen pour l'usage final d'autres causes. Cette dernière forme de la finalité, la finalité extérieure, ou l'utilité d'une chose pour une autre, ne donne pas lieu à des jugements téléologiques immédiats et absolus, vu que l'utilité d'une chose pour d'autres ne peut être considérée comme une fin extérieure de la nature qu'à la condition que l'existence de la chose à laquelle elle est utile, soit déjà elle-même une fin de la nature, et comme cette condition ne peut jamais être remplie par la simple contemplation de la nature, il en suit que la finalité extérieure n'est qu'une finalité relative, qui ne nous fait songer à des fins de la nature que d'une façon hypothétique. Il ne reste donc qu'un seul cas où le jugement téléologique soit légititime et nécessaire; à savoir, le cas où nous nous trouvons devant des objets tels, que la possibilité de leur forme ne peut absolument pas être tirée des simples lois de la nature, c'est-à-dire de lois que notre seul entendement puisse reconnaître dans leur application aux phénomènes devant des objets, par conséquent tels que la connaissance empirique de leur forme, considérée dans sa cause et comme effet, suppose nécessairement des concepts de la raison. La raison, en effet, cherche la nécessité dans la forme de toute production de la nature, et lorsque, après avoir rapproché une forme donnée de toutes les lois empiriques de la nature, elle n'en découvre pas la nécessité, elle est obligée d'admettre que cette forme est *contingente*. C'est cette contingence qui nous oblige à admettre que la causalité de cette forme n'est possible que par la raison, et comme la raison est la volonté, c'est-à-dire la faculté d'agir d'après des fins, l'objet qui n'est représenté comme possible que par la raison, ne peut être représenté comme possible qu'en tan que fin. Il faut distinguer

maintenant entre les formes, telles que tous les produits de l'art qui, tout en nécessitant le concept de la finalité, ne nous obligent pourtant pas à les considérer comme des fins de la nature, et les formes qui, tout en étant des productions de la nature, ne sont possibles que comme des fins. Ce sont ces dernières seules qui sont de véritables *fins de la nature.*

Pour qu'une chose puisse être jugée fin de la nature, il faut que celle-ci soit en effet cause et effet d'elle-même. Or, il n'y a que les êtres organisés qui soient cause et effet d'eux-mêmes. Les êtres organisés sont constitués de telle sorte que, d'une part, on ne peut les imaginer composés d'autres parties que celles dont ils sont réellement composés, et que, d'autre part, ces parties ne sont possibles, dans leur forme et dans leur fonction déterminée, que dans cet organisme, de telle sorte que l'organisme complet n'est possible que par ses parties, et les parties que par l'organisme complet. Ainsi les feuilles d'un arbre sont bien les produits de l'arbre, mais d'autre part l'arbre entier est aussi un produit des feuilles, vu que si on l'en dépouillait à plusieurs reprises, on arrêterait sa croissance et on le détruirait. Pour que donc une chose puisse être légitimement considérée comme une fin de la nature, il faut, en premier lieu, que les parties qu'elle comprend ne soient possibles, et quant à leur existence et quant à leur forme, que par leurs relations avec le tout. Il faut, en second lieu, que les parties de la chose concourent à l'unité du tout, en se montrant réciproquement cause et effet de leur forme. En un mot, un corps ne peut être jugé en lui-même et dans sa possibilité interne comme une fin de la nature, à moins que les parties de ce corps ne se produisent toutes réciproquement dans leur forme et dans leur liaison, et ne produisent ainsi, par leur propre causalité, un tout, dont le concept puisse à son tour être jugé comme étant la cause ou le principe de cette chose dans un être qui contient la causalité nécessaire pour la produire d'après des concepts, de telle sorte que la liaison des causes efficientes puisse être jugée en même temps comme un effet produit par des causes finales. La liaison des causes finales, le *nexus finalis*, se distingue donc de la liaison des causes efficientes, *nexus effectivus*, par les caractères suivants. La liaison causale, en tant qu'elle est conçue simplement par l'entendement, constitue une série de causes et d'effets qui va toujours en descendant, et les choses qui, comme effets, en présupposent d'autres, comme causes, ne peuvent pas être réciproquement causes de celles-ci. La liaison finale, elle, renferme au contraire une dépendance ascendante et descendante, c'est-à-dire que la chose qui, quand on descend de la cause à l'effet, est un

effet, est en même temps, quand on remonte de l'effet à la cause, la cause de la même chose dont elle est l'effet [1].

Cette conception de la finalité, Kant l'applique à l'explication non-seulement des êtres organisés, mais encore à l'étude de la race humaine. Dans l'être organisé, le fait de la vie, le fait de la dépendance réciproque du tout et des parties du tout, est pour notre connaissance une véritable énigme, que l'explication mécanique de l'univers est tout à fait impuissante à résoudre. Si l'on poursuit dans un organisme particulier les processus de la vie, on s'aperçoit que ceux-ci ne sont pas déterminés en première ligne par l'influence du milieu qui les entoure, mais bien par les dispositions et les aptitudes originaires que l'organisme, grâce à sa descendance d'un autre organisme, possédait dès l'abord. Toute étude physiologique du mécanisme causal de la vie organique aboutit au concept de l'embryon, et c'est dans les dispositions originelles de cet embryon que réside la cause de toutes les réactions mécaniques de l'organisme aux influences du monde extérieur. Or, l'origine de cet embryon, la connaissance ne peut la dériver que d'un autre organisme, de telle sorte que toute explication de la vie organique, — à moins d'admettre la génération spontanée, qui contredit directement le principe de causalité, — suppose déjà un organisme.

Il en est de même si la connaissance scientifique essaie de dériver, mécaniquement, d'organismes plus simples, l'origine des races et même des espèces. Pour Kant, les quatre races principales, grâce à la fécondité de leurs croisements, descendent d'une race unique dont elles se sont développées, dans le cours des siècles, sous l'influence de différentes circonstances dont le climat apparaissait à Kant comme la plus importante. Seulement il faisait observer que cette hypothèse suppose déjà nécessairement des germes originaires, *ursprüngliche Anlagen*, à savoir la faculté de développement, c'est-à-dire une disposition originelle de la race humaine à réagir différemment à des influences climatériques différentes, hypothèse qui échappe à toute explication causale. Il faut, dit-il, que l'observateur de la nature, sous peine de travailler en pure perte, prenne pour principe, dans l'étude des choses, dont le concept est indubitablement un concept de fins de la nature (d'êtres organisés), quelque organisation primitive, qui emploie ce mécanisme même, pour produire d'autres formes organisées, ou pour développer celles qu'il contient déjà en de nouvelles formes (qui dérivent toujours de cette fin et lui sont conformes) [2].

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 378 à 386 ; Barni, t. II, p. 15 à 29.
2. *Ibid.* Hartenstein, t. V, p. 431 ; Barni, t. II, p. 110 et 111.

Et Kant va plus loin encore. Il conçoit que cette façon de considérer les races, par rapport à une race unique dont elles dériveraient toutes, pourrait aussi valoir pour l'étude des genres et des espèces. « Il est beau », dit-il, « de parcourir, au moyen de l'anatomie comparée, la grande création des êtres organisés, afin de voir s'il ne s'y trouve pas quelque chose de semblable à un système, dérivant d'un principe générateur, en sorte que nous ne soyons pas obligés de nous en tenir à un simple principe du Jugement (qui ne nous apprend rien sur la production de ces êtres) et de renoncer sans espoir à la prétention de pénétrer la nature dans ce champ. La concordance de tant d'espèces d'animaux dans un certain schème commun, qui ne paraît pas seulement leur servir de principe dans la structure de leurs os, mais aussi dans la disposition des autres parties, et cette admirable simplicité de forme qui, en raccourcissant certaines parties et en allongeant certaines autres, en enveloppant celles-ci et en développant celles-là, a pu produire une si grande variété d'espèces, font naître en nous l'espérance, bien faible, il est vrai, de pouvoir arriver à quelque chose avec le principe du mécanisme de la nature, sans lequel en général il ne peut y avoir de science de la nature. Cette analogie des formes, qui, malgré leur diversité, paraissent avoir été produites conformément à un type commun, fortifie l'hypothèse que ces formes ont une affinité réelle et qu'elles sortent d'une mère commune, en nous montrant chaque espèce se rapprochant graduellement d'une autre espèce, depuis celle où le principe des fins semble le mieux établi, à savoir l'homme, jusqu'au polype, et depuis le polype jusqu'aux mousses et aux algues, enfin jusqu'au plus bas degré de la nature que nous puissions connaître, jusqu'à la matière brute, d'où semble dériver, d'après des lois mécaniques (semblables à celles qu'elle suit dans ses cristallisations), toute cette technique de la nature, si incompréhensible pour nous dans les êtres organisés que nous nous croyons obligés de concevoir un autre principe. Il est permis à l'*archéologue* de la nature de se servir des vestiges encore subsistants de ses plus anciennes productions, pour chercher, dans tout le mécanisme qu'il connaît ou qu'il soupçonne, le principe de cette grande famille de créatures, (car c'est ainsi qu'il faut se la représenter, si cette prétendue affinité générale a quelque fondement). Il peut faire sortir du sein de la terre, qui elle-même est sortie du chaos, (comme un grand animal), des créatures, où on ne trouve encore que peu de finalité, mais qui en produisent d'autres à leur tour, mieux appropriées au lieu de leur naissance et à leurs relations réciproques, jusqu'au moment où cette matrice se roidit, s'ossifie, et borne ses

enfantements à des espèces qui ne doivent plus dégénérer, et où subsiste la variété de celles qu'elle a produites, comme si cette puissance formatrice et féconde était enfin satisfaite [1] ».

Nous avons tenu à donner en entier cette longue citation, pour bien faire voir combien l'hypothèse que Kant y ébauche, se rapproche de l'hypothèse de l'évolution. Cette hypothèse, bien que l'expérience ne nous en fournisse aucun exemple, n'est pour Kant, « à en juger *a priori* par la seule raison », en aucune façon contradictoire. C'est là « une aventure de la raison », à la tentation de laquelle peu de naturalistes peuvent résister, et dont la réussite n'est pas impossible. Mais même achevée, cette réduction de tous les êtres organisés à une organisation primitive, ne résoudrait en aucune façon le problème de la vie, mais ne ferait que le reculer. En effet, il resterait toujours à expliquer cette organisation primitive dont toutes les autres seraient déduites, et cela serait aussi impossible qu'il l'est d'expliquer le moindre organisme actuel. Entre la matière inorganique et l'organisme, il y a pour notre connaissance un abîme que rien ne peut combler : car si nous pouvions comprendre le passage de la matière inorganique à la vie, nous pourrions le reproduire. Pour Kant, nous ne connaissons que ce que nous créons. La finalité et les êtres organiques, dans lesquels elle se réalise, échappent donc à la connaissance et n'appartiennent pas au monde de la connaissance, ils appartiennent à un monde supérieur, au monde des fins, et grâce à l'être placé le plus haut dans la hiérarchie des êtres organisés, grâce à l'homme, le monde des phénomènes, le monde de la nature, se trouve rattaché au monde des noumènes, au monde moral, et réconcilié avec lui : le monde de la nature n'est qu'un *moyen* du monde moral [2] ».

V

Il nous reste maintenant à examiner cette théorie du Jugement téléologique, sur laquelle nous avons cru devoir insister, parce

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 431, 432 et 433 ; Barni, t. II, p. 111, 112, 113.

2. *Bestimmung des Begriffs einer Menschenrace*, Hartenstein, t. IV, p. 217 à 231 ; — *Ueber den Gebrauch teleologischer Principien in der Philosophie*, Hartenstein, t. IV, p. 471 à 496, et Windelband, *Die Geschichte der neueren Philosophie*, t. II, p. 156, 157, 158, 159.

que nous avons besoin de connaître la conception kantienne de la finalité objective pour pouvoir apprécier la conception de la finalité subjective, qui constitue un des points les plus importants et les plus délicats de l'esthétique de Kant.

Disons tout d'abord que l'emploi des principes téléologiques réclamé par Kant pour l'étude des corps organisés, pour ce que nous appelons aujourd'hui la biologie, nous paraît on ne peut plus légitime, et, qu'au fond, aucun grand physiologiste, qu'il s'en soit rendu compte ou qu'il l'ait fait inconsciemment, n'a pu s'en passer. Toutes les explications que l'on a tentées de la vie sont des explications téléologiques. Pour les théories de l'animalisme et du vitalisme, dont la dernière a régné jusqu'à Jean Müller, cela n'a jamais été contesté, et pour l'essai d'explication le plus récent de l'origine et du développement des êtres vivants, pour la théorie de Darwin, l'on a montré que, loin d'avoir fourni par les lois de l'hérédité, de l'adaptation au milieu, de la lutte pour la vie et de la sélection naturelle, une explication causale des formes de la vie, ces lois elles-mêmes ont un caractère téléologique incontestable[1]. L'on sait avec quelle énergie Claude Bernard a insisté sur *l'idée préconçue* qui doit présider à l'expérimentation appliquée à la physiologie et à la médecine[2], et il est instructif de rapprocher ces paroles d'un passage du traité *Sur l'emploi des principes téléologiques dans la philosophie,* où Kant va plus loin encore que l'illustre physiologiste français, qui ne réclame une idée préconçue que pour l'expérimentation, en affirmant que l'observation elle-même est inféconde, si elle n'est pas guidée par quelque principe préconçu, par quelque hypothèse anticipée sur les phénomènes observés[3].

De nos jours un physiologiste et un philosophe de tendances aussi modernes et aussi avancées que Wundt, a pu écrire qu'il n'y a pas de science qui, plus que la biologie, exige ce renversement de la recherche causale en laquelle consiste toute explication finale. Il a fait observer avec grande raison que ce sont précisément les physiologistes qui voudraient faire prévaloir dans leur science les explications mécaniques, qui reconnaissent, sans s'en douter, bien entendu, la nécessité et la légitimité des explications téléologiques. Ce sont ceux-là qui aiment à qualifier l'organisme du nom de « machine naturelle », comme si le travail d'une

1. Wundt, *Logik*, t. II, p. 446, 447, 448.
2. Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865, p. 39 et 40.
3. *Ueber den Gebrauch teleologischer Principien in der Philosophie*, Hartenstein, t. IV, p. 476.

machine n'était pas apprécié, avant tout, d'après les fins qu'elle a à remplir, comme si la mécanique n'était pas précisément de toutes les sciences la plus riche, après la biologie, en principes téléologiques. Wundt accorde, de plus, que pour expliquer l'origine première de la finalité organique, la forme subjective de finalité, qui consiste dans le renversement de la série des causes efficientes, et dans laquelle il nous est loisible de convertir n'importe quelle explication causale, ne suffit plus, mais que, — et c'est là la pensée même de Kant, — appliquée à l'explication des organismes, la fin devient un principe objectif, et cela parce que les êtres vivants ne sont pas seulement mus par des causes extérieures, mais se meuvent eux-mêmes, d'après des représentations finales, de telle sorte que nous voyons déjà, dans les êtres les plus bas placés dans l'échelle des organismes, des actions finales influer sur l'organisation.

Le principe de finalité, selon Wundt, est applicable aux êtres vivants à un double point de vue. On peut l'appliquer, d'une part, aux qualités des êtres organisés, et de l'autre, à leur processus vital. Ce qui nous frappe, tout d'abord, c'est la finalité de l'organisation, telle qu'elle se manifeste, aussi bien dans les qualités de l'organisme total que dans celle de ses différentes parties. Et comme à cette reconnaissance de la finalité des qualités des êtres organiques se joint toujours la considération des différentes formes d'activité dont ils sont capables, la biologie a la tendance de transformer ces qualités en forces agissant selon des fins. De là s'explique l'hypothèse du vitalisme, qui à la place de la *composition* de forces qui est le principe de la mécanique physique, a fait valoir le principe de la *hiérarchie* des forces, et a subordonné à une force primordiale, qu'elle a appelée la force vitale, toutes les autres activités de l'organisme, les forces morphologiques, les forces d'assimilation et d'organisation, l'irritabilité et la sensibilité, etc. Or, si aujourd'hui cette hiérarchisation des forces ne nous apparaît plus comme un véritable principe d'explication scientifique, il n'en est pas moins vrai que cette force fondamentale, les physiologistes actuels ne l'admettent pas moins que Haller et Jean Müller n'avaient admis la force vitale. Qu'ils l'appellent « force constitutionnelle », où qu'ils lui donnent quelque autre nom, il n'en est pas moins certain que, tous, ils sont incapables d'expliquer le phénomène de la vie, sans poser, tout au moins comme hypothèse, au début de l'explication, le phénomène de la vie même. Et il est impossible de prévoir le moment où la biologie pourra se passer de cette hypothèse ou d'une hypothèse analogue.

Il en est de même de la finalité appliquée au processus vital.

Si, pour les fonctions de l'organisme achevé, de nombreux et très légitimes essais ont été tentés pour faire prévaloir le principe de l'explication causale, en revanche, dans le domaine des phénomènes du développement de l'organisme, prime jusqu'à nos jours l'explication téléologique. Le seul grand progrès qu'ait accompli la biologie moderne, c'est d'avoir subdivisé la loi d'évolution générale en une série de lois partielles, qui semblent devoir se prêter plus facilement à une explication causale. Cette tendance à l'analyse avait été précédée d'un essai de synthèse selon lequel, à côté de l'évolution individuelle, qui seule avait été reconnue et étudiée par les naturalistes des siècles précédents, a été reconnue et étudiée l'évolution des espèces. C'est là l'œuvre propre de Darwin, dont la théorie, nous l'avons déjà fait observer plus haut avec Wundt, loin de donner une explication causale des phénomènes d'évolution, n'a fait que décomposer une loi téléologique extrêment complexe en une série de lois téléologiques beaucoup plus simples.

En quoi consiste, en effet, la loi d'évolution suivant Darwin? Elle prétend que tous les êtres organisés sont dus à la différenciation de formes simples et identiques. Or, cette loi est une loi téléologique au premier chef. Elle considère, en effet, la différenciation des formes simples comme un processus dont la production des formes compliquées est la fin, et ce qui prouve bien que c'est d'une explication téléologique qu'il s'agit, c'est que ce processus de différenciation n'est pas étudié par rapport à ses conditions causales, mais uniquement par rapport au résultat qu'il produit, c'est-à-dire par rapport à la fin. De plus, la première et la plus importante des lois de l'évolution, la loi d'hérédité, ne se prête pas, jusqu'à présent au moins, à une interprétation causale certaine, et quant aux lois d'adaptation, si l'adaptation mécanique semble admettre une interprétation causale, l'adaptation chimique, et surtout l'adaptation des fonctions, lui opposent encore des difficultés considérables. Nous avons dit déjà, d'ailleurs, que la loi du *struggle for life* est une loi téléologique, et que, sans qu'il s'en soit aperçu, Darwin a tenu compte, par cette loi, de l'influence qu'exercent les actions volontaires des êtres vivants, directement sur leur propre organisation, et indirectement sur l'organisation des êtres avec lesquels ils se trouvent en contact [1].

De même donc que nous avons conclu tout à l'heure, avec les logiciens modernes, à la légitimité de la conception de la finalité en tant que principe régulateur, euristique de la raison, admettant,

1. Wundt, *Logik*, t. II, p. 435 à 453.

comme hypothèse, la possibilité de l'adaptation des phénomènes de la nature aux besoins logiques de notre pensée ; de même nous pouvons conclure ici, avec les modernes biologistes, à la légitimité de l'explication téléologique que Kant a proposée des phénomènes de la vie et des êtres organisés. Loin de reprocher à Kant d'avoir appliqué la conception finale aux êtres organisés, pourrait-on lui reprocher de ne l'avoir admise que pour eux. S'il est vrai que nous avons toujours le droit, après être descendus d'une cause à ses effets, de rebrousser chemin, de renverser la série et de considérer ce que nous avons jusque là considéré comme des effets, comme des causes, — et c'est bien en cela que consiste l'explication téléologique, que loin d'opposer à l'explication causale, il faut coordonner et adjoindre à cette dernière, — l'on ne comprend pas pourquoi les explications téléologiques seraient uniquement réservées aux organismes.

Cela ne paraît conforme ni aux principes de la philosophie ni aux méthodes actuelles des autres sciences. D'une part, en effet, Kant enseigne que dans le monde moral la finalité a une valeur réelle et dans le monde organique une valeur idéale. Pourquoi et comment n'en aurait-elle aucune dans le monde mécanique ? Pour Kant, nous le savons, il n'y a qu'*un* temps et qu'*un* espace, et partant *un seul* monde sensible. Si maintenant, quelques-uns des phénomènes de ce monde agissent réellement d'après des fins, et si d'autres sont considérés nécessairement comme conformes à des fins, il est impossible d'en concevoir qui soient absolument dépourvus de finalité. L'être moral est, en effet, en même temps, être organique, l'être organique, en même temps, être matériel et mécanique et, par conséquent, il faut aussi que la nature inorganique, bien que nous devions tenter de l'expliquer sans nous servir de la finalité, ait des fins, sans quoi, encore une fois, il n'y aurait ni unité de temps et d'espace, ni unité du monde sensible. Aussi bien Kant ne conteste-t-il pas au fond la valeur des fins pour la nature inorganique. Il conteste seulement que, pour l'étudier, nous devions jamais nous en servir, et que nous puissions jamais, si tant est qu'il y en ait, les reconnaître. Il n'y a que dans le monde moral que nous puissions connaître des fins, parce que, là, la fin jaillit immédiatement et directement de la volonté. Dans tout ce qui n'est pas raison, dans tout ce qui n'est pas volonté, il est impossible de connaître la finalité, bien que, dans certains cas, devant les êtres organisés qui se produisent, se forment, se réparent et se reproduisent eux-mêmes, nous soyons obligés de supposer qu'il y a finalité. Mais cela ne prouve en aucune sorte que même là, où rien ne nous oblige ni même ne nous

autorise à nous servir de la finalité, il n'y ait pas des fins [1].

D'autre part, avons-nous dit, les méthodes modernes, même des autres sciences que la biologie, n'excluent, en aucune sorte, les considérations finales. Pourquoi, par exemple, ne trouverions-nous pas l'organisation du système solaire aussi final que l'organisation du corps humain? Et, en effet, nous voyons que les astronomes, dans leurs calculs les plus exacts, ne se sont pas interdit les principes d'explication téléologique, que, par exemple, le principe de stabilité, posé par Laplace dans son *Exposition du système du monde*, d'après lequel tous les troubles d'un système doivent se compenser de telle sorte, que les états primitifs du système se reproduisent dans des périodes déterminées, est un principe téléologique. Tout de même, les principes fondamentaux de la science, dont le nom déjà semble répugner à toute intervention téléologique, de la mécanique, comme le principe de la conservation de la quantité du mouvement, posé par Descartes, et le principe de la conservation de l'énergie, posé par la mécanique moderne, sont des principes téléologiques. Loin de s'exclure, les principes de causalité et de finalité se nécessitent l'un l'autre : l'un est un processus descendant, l'autre un processus ascendant, l'un va de la condition au conditionné et l'autre du conditionné à la condition [2].

Donc, pour le fond des choses, Kant nous paraît avoir parfaitement raison. Nous avons à nous demander maintenant seulement s'il en est de même au point de vue de la forme, et jusqu'à quelle mesure la conception de la Critique du Jugement s'accorde avec celle de la Critique de la Raison pure.

VI

La première observation qui s'impose à nous en examinant la théorie de la finalité appliquée aux organismes, de la finalité objective, c'est que, à première vue, elle nous semble dépourvue de tout lien avec la théorie de la finalité que nous avions examinée précédemment. Là, il s'agissait de montrer que pour réduire les faits particuliers à des concepts, les phénomènes à des lois, les individus à des espèces et les espèces à des genres, nous avions besoin de supposer que la nature se prête aux

1. Kuno Fischer, *Kritik der Kantischen Philosophie*, Munich, 1883, p. 48 et 49.
2. Wundt, *Logik*, t. I, p. 644 et 645.

besoins logiques de notre pensée et que, par conséquent, nous avions le droit de supposer que la nature avait été créée par une intelligence pour des intelligences, hypothèse que vient étayer le besoin que nous avons d'admettre pour l'homme, en tant qu'être moral, une cause morale de l'univers. Ici, il s'agit de l'explication dans l'univers de phénomènes particuliers, les êtres organisés, c'est-à-dire d'êtres dans lesquels tout est réciproquement fin et moyen. Qu'y a-t-il de commun entre ces deux conceptions? Tout d'abord on pourrait dire que, dans la pensée de Kant, ces deux conceptions ont en commun le principe de la subsumption. De même que, dans la première, on subsume le particulier sous le général, de même, dans le second, on subsume les parties d'un tout au tout et le tout aux parties. Pour nous, nous n'avons pas admis que le procédé logique, grâce auquel nous remontons du particulier au général, se réduisait uniquement au principe de la subsumption. Mais même cela fût-il admis, on s'aperçoit, tout de suite, que la subsumption n'est pas prise dans le même sens dans les deux cas dont il s'agit. C'est seulement dans la finalité subjective qu'il s'agit d'une subsumption véritable sous des concepts généraux, subsumption qui est nécessaire, parce que, pour Kant, sans ces concepts généraux, l'expérience serait impossible. Dans le second cas, au contraire, il s'agit du rapport réciproque d'un tout et de ses parties, qui n'est en aucune sorte nécessaire, et qu'il nous est parfaitement possible de réaliser ou de ne pas réaliser. C'est bien pour cela que Kant n'admet point l'application du principe de finalité à tous les objets de la nature, mais qu'il la réserve à des produits particuliers, aux êtres organisés.

Néanmoins il existe un lien entre les deux conceptions et voici ce en quoi il nous paraît consister. Si nous venons de voir Kant admettre l'explication téléologique pour les êtres organisés, c'est qu'il lui paraît absolument impossible d'expliquer les organismes par la causalité efficiente. De même, si Kant affirme que pour se reconnaître dans l'inextricable dédale des phénomènes et des lois particulières de la nature, la raison est obligée d'admettre que la nature a été créée par une intelligence pour des intelligences; s'il affirme avec Leibnitz « que tout ce qui suit les lois de la nature obéit à la nécessité mécanique, mais que les lois de la nature ne peuvent être expliquées elles-mêmes que téléologiquement » [1], c'est que, là encore, l'explication causale est tout à fait insuffisante, vu qu'elle ne vaut que comme loi générale pour les lois générales de la nature, mais qu'elle laisse tout à fait en dehors de ses prises

1. *Specimen dynamicum*, Pars I, Leibnitz' Mathematische Werke, Ausgabe von Gerhard, t. VI, 242, cité par Wundt, *Logik*, t. I, p. 640.

les lois particulières, les phénomènes particuliers et les individus. Dans les deux cas donc, Kant se sert du principe de finalité dans les cas où le principe de causalité nous abandonne. Comme il l'avait dit dans son traité *Sur l'emploi des principes téléologiques dans la philosophie,* la science doit viser avant tout à l'explication causale, mais là où celle-ci est manifestement insuffisante, — et c'est le cas et pour les êtres organisés, et pour les lois particulières, et pour les phénomènes particuliers de la nature, — il faut bien avoir recours à un autre principe d'explication, il faut bien avoir recours à la téléologie. Dans les deux cas donc, le principe de téléologie n'intervient, pour Kant, que pour expliquer ce que l'explication causale a été impuissante à expliquer. Wundt a eu parfaitement raison de dire que la finalité n'est pour Kant qu'un « principe auxiliaire », *Hülfsprincip.* Seulement il a eu tort de le lui reprocher, vu qu'il admet lui-même que la finalité n'est au fond qu'une hypothèse nécessaire de notre esprit, ce qui revient au même [1].

Le lien entre les deux conceptions de la finalité comme principe d'induction, et de la finalité comme principe d'explication des êtres organisés, une fois trouvé, nous avons à nous demander maintenant jusqu'à quel point la conception de la finalité posée par la Critique du Jugement s'accorde avec la philosophie générale de Kant, s'accorde avec la Critique de la Raison pure et la Critique de la Raison pratique.

Pour Kant, il y a deux formes d'explication possibles pour les phénomènes de l'homme et de la nature, l'explication par causes efficientes et l'explication par causes finales. Quand il s'agit des phénomènes de la nature nous sommes obligés d'admettre, de par une loi inéluctable de notre esprit, que tous les changements arrivent suivant la loi de la liaison des effets et des causes, c'est-à-dire nous sommes obligés d'admettre que quand nous nous trouvons devant deux phénomènes qui se succèdent, le premier n'est pas seulement mis par notre imagination avant le second, mais détermine le second comme sa conséquence. Au monde des phénomènes, maintenant, s'oppose le monde des noumènes, où règne, à la place du mécanisme, la liberté, et qui est composé de volontés agissant d'après des fins, et dont l'ensemble constitue un règne des fins. Entre ces deux mondes semble s'étendre à première vue un abîme infranchissable, et l'on sait combien Kant se plaît à les opposer l'un à l'autre. Seulement, dès la Critique de la Raison pratique, Kant commence en quelque sorte à travailler au pont qui

1. Cf. Wundt, *Logik*, t. I, p. 638.

les reliera. Grâce à la théorie du primat de la raison pratique, nous apprenons que le monde des phénomènes est subordonné en dernière analyse au monde des noumènes, le monde comme représentation au monde de la volonté, le monde de la causalité au monde de la finalité, et grâce à la conception profonde de ce que Kant appelle la « typique de la Raison pratique » nous apprenons à considérer la nature du monde sensible comme *type* d'une nature intelligible. La Critique du Jugement ne fait que préciser et qu'exécuter l'ébauche de la Critique de la Raison pratique. Par elle, nous apprenons à considérer l'univers tout entier comme l'apparence de la liberté, le monde sensible comme l'apparence du monde moral, le monde de la causalité comme l'apparence du monde de la finalité. La finalité, de quelque nature qu'elle soit, réside toujours dans l'accord d'un objet avec une fin et un dessein, et toute fin, tout dessein implique nécessairement une activité consciente qui pose et réalise les fins, c'est-à-dire implique nécessairement volonté et liberté, c'est-à-dire une raison. Les fins, maintenant, sont ou bien fins de la nature, ou bien fins de la liberté. Pour les fins de la nature, il est absolument impossible de démontrer *a priori* qu'il doit y en avoir, tandis qu'il est parfaitement possible de comprendre *a priori* qu'il doit y avoir dans la nature une liaison causale d'après des causes et des effets. Aussi la finalité appliquée à la nature est-elle toujours déterminée empiriquement, est-elle toujours idéale. Il en serait de même des fins de la liberté, s'il était nécessaire que celle-ci reçût toujours de la nature des motifs d'action et qu'elle dût se borner à les comparer et à déterminer, après comparaison, nos buts d'action. Mais il n'en est pas ainsi. La Critique de la Raison pratique a montré qu'il y a des principes pratiques purs, par lesquels la raison est déterminée *a priori*, et qui, par conséquent, peuvent poser *a priori* à celle-ci leur fin. C'est là ce qui constitue la finalité réelle. Or « étant donné que cette téléologie pure pratique est destinée à réaliser ses fins dans le monde, elle ne devra pas négliger d'assurer la possibilité de ces fins comme effet, et quant à ce qui regarde les causes finales qui y sont posées, et quant à ce qui regarde l'appropriation de la cause suprême du monde à l'ensemble de toutes les fins ; c'est-à-dire, elle devra assurer et la possibilité de la téléologie naturelle et la possibilité d'une nature en général, c'est-à-dire la possibilité de la philosophie transcendentale, pour donner à la théorie de la finalité pratique pure une réalité objective par rapport à la possibilité de la réalisation des fins qu'elle doit accomplir dans l'univers [1].

1. *Ueber den Gebrauch teleologischer Principien in der Philosophie*, Hartenstein, t. IV, p. 494, 495.

La Critique du Jugement ne fait précisément que montrer la possibilité de la réalisation des fins posées par la raison pure pratique dans le monde de la nature. « Il faut », dit Kant, « qu'il y ait une raison de l'unité du supra-sensible, qui sert de fondement à la nature, avec ce que le concept de la liberté contient pratiquement, un principe dont le concept, insuffisant il est vrai, au point de vue théorique et au point de vue pratique, à en donner une connaissance, et n'ayant point par conséquent de domaine qui lui soit propre, permette cependant à l'esprit de passer d'un monde à l'autre [1] ». Or, ce que le concept de la liberté contient pratiquement, c'est le but final moral, et si, par conséquent, Kant parle de l'unité du supra-sensible, qui sert de fondement à la nature, avec ce que le concept de la liberté contient pratiquement, ce substrat supra-sensible ne peut être autre chose que le but final moral. Par conséquent le supra-sensible qui sert de fondement à la nature est la volonté ou la liberté, et le monde sensible est le phénomène du monde moral, l'ordre moral est la raison de l'ordre naturel, l'ordre final est la raison de l'ordre causal. Seulement il reste entendu pour Kant que la volonté ou la liberté, reconnue comme le principe du monde, est inconnaissable pour nous. Il faut qu'il y ait, dit-il, une raison, dont le concept nous permette d'unir les principes de la nature avec les principes de la liberté, bien que, ni au point de vue théorique ni au point de vue pratique, nous ne puissions parvenir à connaître cette raison. Ce concept qui nous permet d'unir la nature et la liberté est le concept de la liberté naturelle ou le concept de la finalité, d'après lequel nous sommes obligés de considérer, de « contempler », *betrachten*, les êtres organisés. Nous parvenons à une connaissance théorique de la nécessité naturelle ou du mécanisme des choses, nous avons une connaissance pratique de la liberté morale, mais quant à la liberté naturelle ou la finalité, elle reste inconnaissable pour nous ; il faut que nous représentions nécessairement des fins naturelles, mais il nous est impossible de les connaître comme telles. En résumé, les êtres organisés, en nous obligeant de les représenter comme des fins de la nature, sont une preuve vivante de la réconciliation du monde de la nature et du monde de la liberté. Ce sont eux qui nous assurent que le supra-sensible, sur lequel repose l'univers est Volonté, est Liberté. Ce ne sont pas eux seuls, nous le savons et nous le verrons plus loin en détail : à côté des êtres organisés les objets beaux sont eux aussi comme une révélation, dans le monde des phénomènes, de la Volonté et de la Liberté [2].

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 182 ; Barni, t. I, p. 20.
2. Kuno Fischer, *Kritik der Kantischen Philosophie*, p. 50 à 53.

Reste maintenant à se demander jusqu'à quel point cette très belle et très profonde conception est d'accord avec les conceptions fondamentales de la philosophie kantienne. Nous venons de voir que pour Kant l'univers est, en dernière analyse, l'apparence, la révélation de la liberté, que, par conséquent, tout son développement, depuis la nature inorganique jusqu'à l'être moral qui est comme le couronnement de la création, est un développement final, et que sa fin consiste précisément dans la possibilité de l'existence de cet être moral. L'explication causale ne vaut donc, au fond, que pour la superficie de l'univers. A regarder les choses en elles-mêmes, dans toute leur profondeur, on s'aperçoit que la loi véritable à laquelle elles obéissent, est la finalité. La nature sensible, avons-nous dit avec Kant, n'est que le *type* de la nature intellectuelle, le mécanisme n'est que le *type* de la finalité. Si Leibnitz a pu dire que « Dieu a créé les corps comme un mécanicien crée une machine d'après les lois mathématiques, mais qu'il gouverne les esprits comme un prince gouverne ses sujets, d'après les lois de la morale [1] », il faudrait dire, croyons-nous, que, selon Kant, Dieu ne gouverne pas seulement les esprits d'après les lois morales, mais il a créé les corps en vue de la possibilité de la réalisation de ces lois morales.

La finalité doit donc valoir, selon Kant, pour l'univers tout entier. Seulement cette finalité nous ne pouvons la connaître que dans l'ordre moral. Il s'agit de se demander maintenant, si la finalité, étant une fois reconnue principe universel, valant pour l'univers tout entier, Kant a encore le droit d'affirmer que les fins ne peuvent être connues que dans le monde moral. Si Kant réserve au seul monde moral la connaissance des fins, c'est que, pour lui, une fin ne peut être connue qu'en tant qu'elle a été préconçue et voulue par une intelligence et une volonté. Or, si on oppose, comme il le fait dans la Critique de la Raison pure tout au moins, le monde de la nature au monde de la volonté, le monde des phénomènes au monde des noumènes, il est certain que les fins de la nature ne peuvent jamais être connues, la nature ne pouvant pas se proposer des fins comme une raison ou une volonté. Si, cependant, il y a des êtres dans la nature qu'il nous soit impossible de comprendre par la seule liaison causale, et pour lesquels nous soyons obligés de supposer des fins, nous ne devrons pas considérer ces fins comme des forces de la nature agissant téléologiquement, mais seulement comme des idées régulatrices, comme des hypothèses dont nous avons besoin pour expliquer ces êtres.

1. *Specimen dynamicum*, Pars. I, Leibnitz' Mathematische Werke, Ausgabe von Gerhard, t. VI, p. 243, cité par Wundt, *Logik*, t. I, p. 639.

Ce qui caractérise, en effet, nous le savons, les êtres organisés, c'est que, chez eux, ce ne sont pas seulement les parties qui jaillissent du tout, mais c'est encore le tout qui jaillit des parties. Or comme il n'y a pour notre entendement discursif qu'un seul moyen de comprendre les choses, à savoir de se composer un tout des différentes parties qui le constituent, nous sommes obligés, quand nous nous trouvons devant les organismes, de considérer le tout, que nous devons représenter, mais qu'il nous est impossible de percevoir par l'intuition, comme une Idée, comme une fin que ses parties doivent réaliser. Pour une raison intuitive, pour une intuition intellectuelle, la représentation téléologique serait tout à fait inutile. Elle pourrait, elle, aller non-seulement discursivement des parties au tout, mais encore immédiatement et spontanément du tout aux parties. En résumé, les fins de la nature ne peuvent pas être connues, d'après Kant, parce qu'il n'y a de fin qu'en tant qu'elle est préconçue et voulue par une intelligence et une volonté, et il n'y aurait pour Kant qu'une seule hypothèse qui rendît possible la connaissance des fins de la nature, ce serait d'admettre que la nature possède une intelligence qui se propose et qui réalise inconsciemment des fins. Mais cette hypothèse de la matière animée agissant d'après des fins inconscientes, l'hypothèse de l'hylozoïsme, est contradictoire selon Kant, et serait la « mort » de toute philosophie de la nature [1]. Comme, maintenant, l'existence de la matière vivante et organique, qu'il nous est impossible de comprendre sans finalité, est incontestable, Kant n'avait qu'un moyen d'expliquer la force productrice des fins de la nature, c'est de la dériver de la volonté divine, c'est d'expliquer la téléologie par la théologie, et de faire des fins de la nature des intentions divines.

C'est, avons-nous dit, l'impossibilité d'une intelligence inconsciente sur laquelle Kant fonde l'impossibilité de connaître les fins de la nature. Or, il y a des parties du système de Kant où, lui aussi, reconnaît une intelligence inconsciente. D'une part, en effet, grâce à ce que Kant appelle le « mécanisme des penchants », c'est-à-dire l'action de nos fins vitales naturelles, nous favorisons, sans les connaître et sans les vouloir, nos fins morales. De plus, le fait premier de la théorie de la connaissance kantienne, à savoir que tous nous représentons nécessairement le même monde sensible, est un fait, que notre réflexion consciente constate, mais qu'elle ne crée pas, puisqu'elle n'est pas raison intuitive, et qui est dû à l'action irréfléchie ou inconsciente de l'intelligence. Cette intelligence inconsciente est l'imagination productive, « cette fonction

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. VI, p. 407 ; Barni, t. II, p. 66.

de l'âme, aveugle mais indispensable, sans laquelle nous n'aurions aucune espèce de connaissance, mais dont nous n'avons que très rarement conscience » [1], qui agit inconsciemment d'après les lois *a priori* de notre esprit et constitue le lien entre la sensibilité et l'entendement [2].

Donc, d'une part, si, dans sa téléologie, Kant conteste la possibilité d'une intelligence inconsciente, il l'admet, au contraire, dans sa morale et dans sa théorie de la connaissance. Si, dans sa téléologie, il conteste que nous puissions connaître des fins naturelles internes, il l'admet dans sa morale, où il affirme l'existence de fins naturelles de la vie humaine, grâce auxquelles la fin du développement moral de l'humanité est, sinon atteinte, du moins favorisée. Si Kant n'accorde, en général, au concept de finalité qu'une nécessité de valeur subjective, il admet au contraire, par sa théologie physique et par sa théologie morale, des fins absolument objectives. Enfin, si Kant enseigne dans la Critique de la Raison pure que tous les phénomènes émanent des conditions subjectives de notre Raison, c'est-à-dire de la matière des impressions et des lois *a priori* de notre connaissance, il contredit cette théorie par sa conception des organismes qui, eux, ne sont pas composés, comme les autres phénomènes naturels, de parties précédant le tout, adaptées par conséquent à notre façon de connaître discursive, et explicables mécaniquement, mais dans lesquels le tout précède les parties, de sorte, qu'à défaut d'intuition intellectuelle, nous sommes obligés de dériver l'organisation et les parties de ces êtres de l'idée du tout, et de les juger téléologiquement. Or, Kant nous explique bien pourquoi, s'il y a des êtres vivants, nous sommes obligés de les considérer téléologiquement, mais qu'il puisse y avoir des êtres organisés, mais que la vie puisse nous apparaître dans le monde sensible, voilà ce que la Critique de la Raison ne nous explique point, voilà ce qu'elle ne semble même pas avoir prévu [3].

Il est donc incontestable qu'au fond il y a contradiction entre la Critique de la Raison pure et la Critique du Jugement. Nous l'avons constaté à propos de la théorie des organismes, nous le constaterons encore, et en somme dans les mêmes termes, à propos de la théorie du Beau. Visiblement, Kant, en écrivant la Critique de la Raison pure, n'avait pas prévu toute l'extension qu'il donnerait dans son système et à la finalité, puisque celle-ci n'est mentionnée qu'en un appendice, et encore pas en propres termes, et au Beau,

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 98 ; Barni, t. I, p. 136.
2. Kuno Fischer, *Kritik der Kantischen Philosophie*, p. 86.
3. *Ibid.*, p. 88.

puisqu'il y conteste encore que celui-ci puisse être soumis à une critique. La contradiction entre la première et la dernière œuvre de la critique kantienne se formule, en dernière analyse, dans les termes que voici. Dans la Critique de la Raison pure, le fondement de tous les phénomènes, aussi bien des phénomènes de la nature que des phénomènes intellectuels, la « chose en soi », est absolument inconnaissable et le restera éternellement. Cependant, à la fin de la Dialectique transcendentale Kant, soulève un peu le voile qui jusqu'alors couvrait la « chose en soi ». Nous y apprenons que parmi les Idées, il y en a une, l'Idée de la liberté transcendentale, qui, sans jamais pouvoir devenir objet de connaissance, pourrait cependant être pensée par nous comme la cause de tous les phénomènes et de l'ordre des phénomènes. De plus, les idées hypothétiques, les principes régulateurs de la raison, nous permettent d'imaginer que s'ils pouvaient atteindre l'idéal qu'ils se proposent, toutes les sciences constitueraient comme les membres d'un seul organisme, comme un système généalogique, où tous les phénomènes descendraient d'une cause-mère unique. Enfin la méthodologie transcendentale nous montre dans le « Canon de la Raison pure » la possibilité de la connaissance d'une chose en soi, sinon par l'expérience et la science, tout au moins par la certitude morale des lois morales.

Ces lois morales que la Critique de la Raison pure n'admet qu'hypothétiquement, la Critique de la Raison pratique en démontre la réalité et, par là, la réalité de l'ordre moral des choses. La Critique de la Raison pure nous a appris que notre raison théorique est fondée sur la chose en soi, la Critique de la Raison pratique démontre que cette chose en soi est la volonté libre, et de plus que le monde de la raison théorique est subordonné au monde de la raison pratique.

Enfin, si la Critique de la Raison pure a démontré que la raison théorique est fondée sur la chose en soi, et la Critique de la Raison pratique que cette chose en soi est la volonté libre, la Critique du Jugement démontre que la chose en soi, que la volonté libre constitue le fondement des phénomènes, et se révèle en eux par la vie et par la beauté. Le changement ou plutôt le progrès qui s'est opéré dans les idées de Kant, depuis la Critique de la Raison pure jusqu'à la Critique du Jugement, consiste donc à avoir déterminé cette chose en soi qu'il avait déclarée à jamais indéterminable. Le fondement unique du monde des corps comme du monde des esprits, la véritable chose en soi est, — comme l'a admirablement démontré Kuno Fischer que nous avons suivi dans toute cette discussion, et comme, d'ailleurs, l'avaient déjà vu Fichte et Scho-

penhauer, — la Volonté ou la Liberté. Et, d'ailleurs, dès la Critique de la Raison pure, Kant a émis comme possibilité, comme hypothèse, la théorie qu'il a réalisée par la Critique de la Raison pratique et par la Critique du Jugement. Il y avait dit que « ce quelque chose qui sert de fondement aux phénomènes extérieurs, qui affecte nos sens de telle sorte qu'il reçoit les représentations d'espace, de matière, de figure, etc., ce quelque chose pourrait bien être aussi un sujet de pensées [1]. Si on tient compte de ce texte, il n'y a plus contradiction entre la Critique de la Raison pure et la Critique du Jugement, mais bien entre les différentes parties de la Critique de la Raison pure qui, d'une part, pose la chose en soi comme absolument inconnaissable, et qui de l'autre admet déjà, — comme hypothèse il est vrai, — que cette chose en soi pourrait bien être un *analogue* de la raison et de la volonté.

En résumé, nous avons tenté de montrer, dans ce chapitre, le bien fondé des théories de Kant sur la finalité particulière des organismes et sur la finalité en général, et nous lui avons reproché seulement de n'avoir pas donné à cette conception assez d'extension et de ne l'avoir pas mise d'accord avec sa théorie générale du développement physique, intellectuel et moral. Nous avons montré, d'autre part, les points défectueux de la théorie kantienne du Jugement. Il ne nous a paru aussi illégitime de réduire le Jugement au seul type de la subsumption que d'accorder au Jugement de subsumption la fonction que lui assigne Kant, de trouver le général pour un particulier donné. Cette fonction, nous en avons fait une des fonctions essentielles de la raison théorique, à laquelle nous avons accordé de même, en qualité de principe régulateur, d'hypothèse fondamentale de la pensée en général, le principe de finalité.

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 592 ; Barni, t. II, p. 444, et Kuno Fischer, *Kritik der Kantischen Philosophie*, p. 81 à 97.

CHAPITRE IV

LE JUGEMENT RÉFLÉCHISSANT ESTHÉTIQUE

C'est maintenant seulement, après avoir examiné la faculté de juger, l'*Urtheilskraft*, et le jugement réfléchissant en général, que nous pouvons aborder l'étude du jugement esthétique universel et nécessaire, qui constitue l'organe à la fois le plus important et le plus discutable de l'esthétique kantienne, et qui, à ce titre, nous a paru mériter un examen spécial et tout particulièrement approfondi. On nous reprochera peut-être d'avoir placé l'étude du jugement avant celle du sentiment esthétique, et le reproche ne serait pas sans fondement. Il est incontestable que le jugement esthétique implique le sentiment esthétique, et que, par conséquent, ce dernier aurait dû être étudié préalablement. Mais, d'autre part, il n'est pas moins certain que le sentiment esthétique, tel que le conçoit Kant, implique le jugement du Beau. Entre la double faute de méthode qui nous était imposée par notre auteur même, nous avons dû choisir celle qui nous épargnât quelques-uns de ces perpétuels retours en arrière, que l'on a justement reprochés à la Critique du Jugement, et qu'une étude détaillée de cette œuvre ne saurait éviter entièrement. Nous avons donc cru, qu'au risque d'avoir à anticiper sur quelques-unes des conclusions de notre chapitre suivant, il était utile et, somme toute, légitime, de commencer par le jugement esthétique.

I

A première vue, il semble bien, quand on se représente la théorie du sentiment et la théorie du Jugement de Kant, qu'entre

le sentiment et le Jugement il ne saurait y avoir aucune espèce de rapport. Nous avons vu, d'une part, Kant insister sur l'absolue originalité du sentir, c'est-à-dire sur son indépendance du désirer et surtout du connaître. Nous l'avons vu affirmer que le sentiment était absolument irréductible à un concept et aller jusqu'à prétendre que du concept au sentiment tout passage était inconcevable. D'autre part, le Jugement semble bien ne pouvoir opérer qu'avec des concepts : déterminant, il part du concept pour y subsumer le particulier, réfléchissant théorique, il part du particulier, mais pour aller au concept. Quelle place peut-il y avoir dans ces deux fonctions du Jugement, les seules que nous ayons examinées jusqu'ici, pour le plaisir ?

Kant, il est vrai, essaie d'établir un lien même entre le jugement réfléchissant théorique et le plaisir. Il fait observer que la découverte par laquelle nous nous convainquons de l'ordonnance de la nature dans ses lois particulières, « dans cette variété et cette hétérogénéité, qui dépasse notre faculté de conception », est accompagnée d'un sentiment de plaisir. Or la condition de cette découverte étant une représentation *a priori*, un principe, pour le jugement réfléchissant en général, le sentiment de plaisir qui l'accompagne sera aussi déterminé par une raison *a priori* qui lui donne une valeur universelle[1]. Mais Kant ajoute que si ce plaisir a certainement existé, c'est précisément parce que, sans lui, même l'expérience la plus ordinaire ne serait pas possible, qu'il s'est insensiblement fondu avec la simple connaissance et n'a plus été particulièrement remarqué, de telle sorte qu'aujourd'hui nous n'éprouvons plus de satisfaction particulière à saisir l'unité de la nature dans sa division en genres et en espèces. Un philosophe transcendental seul serait capable de l'éprouver, et même celui-là, d'ailleurs, ne pourrait citer aucun cas où cette finalité de la nature se fût révélée à lui *in concreto*, mais il devrait se contenter de la concevoir en général[2]. Lorsque, dans la seconde partie de la Critique du Jugement, Kant traite de la téléologie, il n'y a pas une seule allusion au plaisir, et il va même jusqu'à dire, dans l'Introduction primitive de cet ouvrage, que « la finalité objective observée dans les objets de la nature, notamment dans les êtres organisés, est représentée objectivement et matériellement, et entraîne nécessairement le concept d'une fin de la nature, réelle ou hypothétique, grâce auquel nous attribuons aussi la perfection aux objets, ce qui donne lieu à un jugement téléologique, qui n'est

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 193 ; Barni, t. I, p. 40 et 41
2. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 386.

accompagné d'aucune espèce de sentiment de plaisir[1] ». Nous sommes donc en droit de conclure que ce premier lien établi entre le Jugement et le sentiment est on ne peut plus lâche et superficiel, et qu'il est tout à fait impossible d'en rien conclure pour l'esthétique.

Aussi bien n'est-ce pas de là que part Kant pour arriver à la conception du jugement esthétique. Nous avons montré brièvement, quand nous avons étudié la méthode kantienne, que c'est avant tout pour répondre à un impérieux besoin de symétrie que Kant a imaginé la théorie du Jugement avec ses subdivisions de Jugement déterminant et de Jugement réfléchissant, et de réfléchissant théorique et de réfléchissant esthétique. Il s'agit à présent de reprendre ce point et de l'examiner à fond.

Etant donné, raisonne Kant, nous l'avons vu, qu'en analysant les facultés de l'âme en général, nous y rencontrons un sentiment de plaisir, qui, non seulement, est absolument indépendant de la faculté de détermination, mais encore est capable de déterminer lui-même cette faculté, il est nécessaire, pour que cette faculté de sentir puisse être liée en un système avec les deux autres facultés de connaître et de désirer, qu'il soit fondé, tout comme ces deux autres facultés, non pas sur des principes empiriques, mais bien sur des principes *a priori*. Or, la faculté de connaître d'après des concepts a ses principes *a priori* dans l'entendement pur, — dans le concept de la nature de cet entendement, — la faculté de désirer dans la raison pure, — dans le concept de la liberté de cette raison. Par conséquent, il reste d'une part, entre les facultés de l'âme en général, une faculté ou une réceptivité intermédiaire, le sentiment de plaisir et de peine, et, d'autre part, entre les facultés de connaître supérieures, une faculté, intermédiaire aussi, le Jugement, l'*Urtheilskraft*. Quoi de plus naturel que de supposer que ce soit le Jugement qui fournisse des principes *a priori* au sentiment[2] ?

Remarquons, avant d'aller plus loin, le caractère systématique de toute cette déduction. C'est la nécessité de l'union des trois facultés de l'âme en un système, qui exige que le sentiment de plaisir et de peine soit fondé, non pas sur des principes empiriques, mais bien sur des principes *a priori*, tout comme les deux autres facultés de l'âme, et c'est parce que le Jugement est la faculté intermédiaire entre l'entendement et la raison, tout comme le sentiment de plaisir est la faculté intermédiaire entre la faculté de connaître en général et le désirer, qu'il est « naturel » que ce soit le Juge-

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 392.
2. *Ibid.*, p. 380.

ment qui fournisse au sentiment ses principes *a priori*. Mais, objecterons-nous à Kant, est-il vraiment nécessaire que les trois facultés de l'âme fussent unies en un système, et, en tout cas, cela fût-il nécessaire, avons-nous le droit de conclure de cette nécessité à la réalité des fondements aprioritiques du sentiment? C'est là, — nous nous sommes déjà entendu sur ce point dans notre étude générale de la méthode kantienne, — un de ces postulats que Kant place, sans crier gare, au début de ses déductions, et qu'il a une tendance à considérer, après les avoir admis comme hypothèses, comme des vérités démontrées. De plus, de ce que le Jugement est placé entre l'entendement et la raison, comme le sentiment entre la faculté de connaître en général et le désirer, est-on vraiment fondé à chercher des principes *a priori* pour le sentiment dans le Jugement? Ne se pourrait-il pas que, malgré cette analogie de situation, il n'y eût cependant entre ces deux activités de l'âme aucune espèce de lien? Ne se pourrait-il pas que les principes *a priori* du sentir fussent fournis, soit par l'entendement, soit par la raison? Et surtout, a-t-on le droit d'admettre, uniquement parce que les besoins du système l'exigent, que le sentiment soit fondé sur des principes *a priori*, quels qu'ils puissent être? Il y a là évidemment abus du raisonnement par analogie. Il se pourrait que l'âme humaine ne formât pas un organisme aussi rigoureusement symétrique ; il se pourrait que les différentes facultés de l'âme, au lieu d'avoir des domaines rigoureusement circonscrits, au lieu de se correspondre et de se compléter comme des compagnies, des bataillons et des régiments, avec, comme corps de réserve, les facultés supérieures de connaître avec leurs principes *a priori*, se confondissent à chaque instant, empiétassent sur leurs domaines réciproques, cheminassent tantôt ensemble et tantôt séparément, et ne se prêtassent en aucune façon à des schèmes rigoureusement déterminés.

D'ailleurs, — et c'est là, nous l'avons montré, un des procédés habituels de Kant — il commence par ne présenter le lien systématique qu'il vient d'établir entre le sentiment et le Jugement que comme tout à fait provisoire (« sans rien conclure encore sur la possibilité de ce lien », dit-il). Seulement dans toute la suite de la discussion, ce lien provisoire est considéré, alors qu'aucun élément nouveau n'est venu s'ajouter à la tout à fait insuffisante démonstration du début, comme un lien effectif et incontestable.

Pour le légitimer, — toujours provisoirement, — Kant prétend qu'il y a grande présomption en faveur de la capacité du Jugement de fournir des principes *a priori* au sentiment. En effet, tandis que parmi les facultés de connaître supérieures, l'entendement et la

raison rapportent leurs représentations à des objets, pour en retirer des concepts, le Jugement se rapporte uniquement au sujet et est incapable de produire, à lui tout seul, des concepts d'objets. Tout de même, tandis que, parmi les facultés de l'âme en général, la faculté de connaître et la faculté de désirer contiennent des relations objectives des représentations, le sentiment du plaisir et de la peine n'est, au contraire, comme nous le savons, que la réceptivité d'une détermination du sujet, de telle sorte que si le Jugement est capable d'être un principe de détermination, il ne saurait l'être que pour le sentiment de plaisir et de peine, et réciproquement, si le sentiment de plaisir est capable d'avoir des principes *a priori*, il ne saurait les trouver que dans le Jugement [1].

Il est nécessaire de distinguer dans le raisonnement que nous venons d'exposer deux choses, une affirmation qui, comme nous le verrons, est discutable, et une conclusion qui est indiscutablement illégitime. La conclusion consiste à arguer de la subjectivité commune au sentiment et au Jugement à l'impossibilité pour le Jugement d'être un principe de détermination pour une faculté autre que le sentir, et à l'impossibilité pour le sentiment de trouver un principe *a priori*, si tant est qu'il en puisse avoir, ailleurs que dans le Jugement. On voit, à première vue, que ce raisonnement est défectueux. Il se pourrait, en effet, que malgré la subjectivité du sentiment et du Jugement, le Jugement fournît des principes *a priori* à d'autres facultés que le sentir, et fût absolument incapable d'en fournir à celui-ci, et, d'autre part, que le sentir trouvât des principes *a priori* ailleurs que dans le Jugement et même n'en trouvât nulle part. Là encore, Kant procède manifestement par idée préconçue, par affirmation indémontrée, par postulat. Là encore, Kant aurait dû, au lieu de tenter une déduction impossible, inscrire à la première page de la Critique du Jugement la proposition que voici : Étant donné qu'il est nécessaire à la symétrie de mon système que le sentiment de plaisir, faculté intermédiaire entre le connaître et le désirer, ait des principes *a priori*, tout comme ses facultés voisines, et que le Jugement, faculté intermédiaire entre l'entendement et la raison, recèle des principes *a priori*, tout comme les deux autres facultés de connaître supérieures, je suppose, j'admets, je décrète que le sentir a un principe *a priori* et que c'est le Jugement qui le lui fournit.

Quant à l'affirmation contenue dans le raisonnement que nous avons exposé, elle est tout au moins discutable. Le Jugement, dit Kant, ne se rapporte qu'au sujet et est incapable à lui seul de

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 380 et 381.

produire des concepts d'objets : tout de même le sentiment de plaisir ne recèle aucun rapport objectif des représentations, c'est-à-dire ne nous fait rien connaître, ne peut jamais devenir un élément de connaissance, n'est qu'une simple réceptivité. Jugement et sentiment sont donc, l'un parmi les facultés de connaître, l'autre parmi les facultés de l'âme en général, des facultés subjectives, et, par conséquent, il y a grande présomption qu'ils entretiennent effectivement les rapports, tout particuliers et très étroits, que Kant revendique pour eux. Seulement, si nous pouvons accorder à Kant, sans discussion, l'absolue subjectivité du sentir, qui nous apparaît, en effet, comme la réceptivité pure et simple de l'âme en face du monde extérieur, qui ne vise, en effet, en aucune façon le connaître, et qui ne peut jamais devenir un élément de connaissance, *ein Erkenntnissstück*, en est-il de même du Jugement ? Nous avons vu que Kant avait, en effet, réduit le Jugement à la faculté de subsumption. Une règle, une loi, un concept étant donnés, le Jugement se borne à subsumer, grâce au schème fourni par l'imagination productrice, sous ce concept, sous cette loi, sous cette règle, un objet particulier. D'autre part, quand ce concept, cette loi et cette règle ne sont pas donnés, il part au contraire de l'objet particulier, et tente, par la comparaison de cet objet avec des objets identiques ou analogues, d'atteindre à la règle, à la loi, au concept. Il est donc vrai de dire que le Jugement, au moins dans sa fonction de Jugement déterminant, ne *produit* pas des concepts d'objets. Mais en est-il de même du Jugement réfléchissant ? Kant convient que ce à quoi il vise, c'est la règle, la loi, le concept, et par conséquent s'il parvient à atteindre son but, c'est bien un concept, une loi, une règle qu'il aura *produite*. D'ailleurs, même si nous accordions à Kant que le Jugement, même réfléchissant, est incapable de produire des concepts d'objets, en aurait-on le droit de conclure, comme il le fait, que le Jugement est subjectif au même titre que le sentiment ? Nous avons déjà fait observer qu'il n'y a pas dans la terminologie kantienne de terme qui subisse plus d'avatars que le terme de subjectif. Nous avons vu que ce qui est subjectif à de certains points de vue, est objectif à d'autres, et qu'il y a dans la subjectivité une foule de degrés et de nuances. Les concepts de l'entendement, par exemple, étaient des lois subjectives de l'esprit et, à cause de cela même, des lois objectives de la nature ; les formes de la sensibilité étaient des formes essentiellement subjectives, mais moins subjectives cependant que le sentiment de plaisir ou de peine qui, avions-nous dit, était un subjectif du second et même du troisième degré. Seulement, quelle que soit la latitude que l'on veuille accorder à Kant, c'est vraiment détourner

les mots de leur sens le plus universellement reconnu que de soutenir que le Jugement est subjectif. N'est-ce pas grâce au Jugement que nous réussissons à former des concepts d'objets ? N'est-ce pas lui qui vise à discerner les rapports véritables, constants et nécessaires entre les objets extérieurs, et n'est-ce pas là une fonction objective au premier chef ? Et en tout cas, quand même l'on accorderait que, comparé à l'entendement et à la raison, le Jugement est subjectif à un certain point de vue, cette subjectivité peut-elle bien être comparée à celle du sentiment qui, lui, ne se préoccupe en aucune façon des objets extérieurs, de leurs rapports de convenance ou de disconvenance, et qui se borne uniquement à nous révéler l'état joyeux ou déprimé de notre Moi ?

A vrai dire, il ne faut pas s'en tenir, pour ce point, au texte même de Kant, qui est évidemment insuffisant. Il faut pénétrer plus en avant dans sa théorie du Jugement pour apercevoir la possibilité d'un lien entre celui-ci et le sentiment. Nous savons que, pour Kant, le Jugement en général est la faculté de subsumption et que dans le Jugement réfléchissant nous soumettons un objet au principe de la réflexion, qui n'est pas emprunté à l'objet, mais qui émane de notre pouvoir de réfléchir, et qui ne vaut, en somme, que pour notre réflexion. En d'autres termes, tandis que l'entendement, par rapport aux lois théoriques de la nature, et la raison par rapport aux lois pratiques de la liberté, sont *autonomes*, et le sont objectivement, le Jugement, lui, est, selon la forte parole de Kant, *héautonome*, c'est-à-dire ne donne de lois ni à la nature ni à la liberté, mais n'en donne qu'à lui-même [1]. Aussi le Jugement réfléchissant ne fournit-il ni des connaissances comme l'entendement, ni un principe d'action comme la raison, mais n'est-il, — nous avons insisté sur ce point dans le chapitre précédent, — qu'une façon de considérer, de contempler la nature (*Betrachtung*). Cette contemplation est bien conforme à la raison, est même universelle et nécessaire, mais d'une universalité et d'une nécessité que Kant appelle, quand il les applique au Jugement réfléchissant esthétique, — et la détermination convient également au Jugement réfléchissant théorique, — une universalité et une nécessité subjectives, c'est-à-dire ne reposant pas sur des concepts d'objets, ne contenant point de quantité objective, mais seulement une *quantité subjective*. Cette contemplation n'appartient pas, à proprement parler, à la science, et M. Windelband l'a très bien appelée une attitude mi-morale, mi-esthétique de l'esprit, *ein moralisch-ästhetisches Verhalten* [2].

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, t. VI, p. 386.
2. Windelband, *Die Geschichte der neueren Philosophie*, t. II, p. 154.

Or, toute espèce de sentiment, pour Kant, est, lui aussi, une espèce de synthèse par laquelle nous rapportons la représentation d'un objet à notre état subjectif, une espèce de subsumption par laquelle nous soumettons la représentation, l'appréhension d'un objet à un état de notre Moi [1], et par conséquent nous avons là, grâce à la subsumption, un trait d'union entre le Jugement et le sentiment.

De plus, si le Jugement réfléchissant théorique est une façon de contempler la nature, nous savons et nous verrons plus loin en détail qu'il est tout au moins un sentiment, qui jaillit essentiellement de la contemplation, à savoir le sentiment du Beau, et voilà un second lien entre le Jugement et le sentir.

Enfin, et surtout, toute espèce de sentiment de plaisir ou de peine ou bien satisfait, ou bien contrarie quelque besoin, répond ou ne répond pas à quelque dessein de notre âme ou de notre corps. En d'autres termes, tout sentiment de plaisir ou de peine implique finalité, et réciproquement, toute réalisation ou non-réalisation d'une fin implique plaisir ou peine. Toute espèce de sentiment subordonne donc un objet à une fin, le subsume sous elle. Or, d'autre part, nous savons que la finalité est le principe même du Jugement réfléchissant, et par conséquent nous voilà, grâce à la finalité, en possession d'un troisième lien entre le sentir et le Jugement.

Que faut-il penser des trois essais de liaison que nous venons d'exposer, auxquels se réduit, autant que nous pouvons en juger, tout ce qu'il est possible d'alléguer en faveur de la théorie kantienne ? Nous croyons qu'aucun des trois n'est ni suffisant ni satisfaisant. Pour le premier, en effet, sans compter que nous n'avons pas admis la définition suivant laquelle le Jugement est uniquement la faculté de subsumption, il nous est impossible d'admettre que le sentiment soit une espèce de subsumption comparable à celle par laquelle le Jugement de subsumption subsume un objet particulier sous un concept. Dire que le sentiment est une subsumption, c'est évidemment dire par là même que le sentiment est un jugement inconscient, et nous avons trop longuement discuté les théories intellectualistes du sentir, nous savons trop bien, que pour Kant, il y a entre le sentir et le connaître un abîme infranchissable pour que nous ayons à y revenir ici. Le sentiment, avions-nous conclu, d'après Kant, n'est pas une subsumption, c'est la réponse spontanée, immédiate, absolument irréfléchie de notre Moi aux impressions de notre organisme et du monde extérieur,

1. Windelband, *Die Geschichte der neueren Philosophie*, t. II, p. 149.

dans laquelle il n'y a intervention, ni du jugement, ni d'aucune autre forme de la pensée discursive, ni même d'aucune manifestation de la pensée en général.

En second lieu, si nous admettons avec Kant, que le Jugement réfléchissant théorique n'est pas, en effet, une connaissance proprement dite, mais bien un principe directeur, régulateur, euristique de la connaissance, une espèce de contemplation, le sentiment peut-il bien être assimilé à une contemplation ? Tout d'abord, quelque légitime que soit la distinction qu'établit Kant entre le connaître et le contempler, il n'en est pas moins vrai que la contemplation appartient toujours au connaître, est une forme du connaître. C'en est certes la forme la plus désintéressée, la moins intellectualiste si l'on veut, celle parmi toutes les formes du connaître qui se rapprocherait le plus d'un certain ordre de sentiments, mais c'est toujours un connaître, c'est toujours une reproduction du monde extérieur, reproduction qui ne vise pas à aller au-delà d'elle-même, à faire servir la partie de la réalité reproduite à des buts étrangers à elle-même, mais qui néanmoins est une prise en possession de la réalité extérieure. Or, nous avons vu jusqu'à présent Kant soutenir avec la dernière énergie que le sentir était absolument irréductible à quelque forme du connaître que ce fût, et par conséquent, pour cette raison seule, nous serions fondé à rejeter l'assimilation qu'il établit entre le jugement et le sentiment. Mais il y a plus. Nous avons constaté déjà que toutes les fois que Kant en a besoin, comme par exemple dans le tableau synoptique qui termine l'Introduction de la Critique du Jugement, il réduit indûment le sentiment en général au sentiment esthétique. C'est bien ce qu'il fait ici encore. Or, s'il est déjà contestable que le sentiment esthétique soit vraiment aussi calme, aussi objectif, aussi dénué de toute vie agissante et bouillonnante, aussi contemplatif en un mot que Kant le prétend, il est, en tout cas, absolument insoutenable d'étendre ce caractère du sentiment esthétique au sentir en général. Peut-on prétendre, en effet, que le plaisir physique, intellectuel et moral, que la douleur, que l'attente, que l'effroi, que la peur, que l'amour, que la haine, le mépris, l'espoir, le désespoir, le regret, le remords soient des états calmes, soient de simples états de contemplation? S'il est une région de notre âme où ne règne jamais une accalmie complète, où jamais, entre les activités qui la constituent, il n'y a un équilibre parfait, où, si tant est que cet équilibre paraisse constitué un instant, il est immédiatement menacé de toutes parts, c'est bien celle du sentir. C'est le connaître qui, bien que, lui aussi, puisse se mêler de passion et d'émotion, est, en général, un état calme. C'est la

volonté qui, dans la conception kantienne, peut accomplir, sans hésitation ni trouble, la loi qu'elle s'est imposée à elle-même. Mais, et dans la théorie kantienne, et dans n'importe quelle théorie, d'ailleurs, du sentiment, celui-ci reste l'état le moins stable, le moins sûr, le moins contemplatif du Moi que l'on puisse imaginer. Là donc encore Kant nous paraît avoir fait fausse route.

Reste le troisième mode de liaison tenté par Kant entre le Jugement et le sentir, au moyen de la finalité. Est-il plus heureux que les précédents ? Nous admettons avec Kant, d'une part, que la loi du Jugement réfléchissant théorique est la finalité. Nous admettons, de même, que tout ce qui nous plaît est final, que cette finalité soit d'ailleurs matérielle, morale ou esthétique. Seulement, là encore, nous demanderons tout d'abord si la réalisation d'une fin posée par nos désirs, par nos besoins, et toujours, nous le voulons comme Kant, accompagnée de plaisir, peut bien être confondue avec la finalité, principe régulateur, hypothèse nécessaire, non pas de notre Jugement, nous l'avons montré, mais de notre raison théorique. Là encore Kant, visiblement, songe à la finalité toute particulière qu'il va revendiquer pour le plaisir esthétique, à la finalité sans dessein préconçu, à ce qu'il appellera la finalité sans fin, et il étendra, d'une façon absolument illégitime, cette conception particulière au plaisir esthétique, au sentiment de plaisir et de peine en général. Puis et surtout, à supposer même que la finalité, hypothèse nécessaire de la raison théorique, puisse être identifiée avec la finalité du sentiment en général, nous demandons si l'on est en droit de conclure de cette analogie à ce à quoi Kant conclut. Il se pourrait parfaitement que la finalité fût à la fois le principe *a priori* du Jugement réfléchissant et le principe de tout sentiment, sans que pourtant il soit démontré par là que le Jugement soit capable de fournir des principes *a priori* au sentiment et que le sentiment doive trouver des principes *a priori*, si tant est qu'il puisse en trouver quelque part, dans le Jugement. Nous sommes donc obligés d'opposer une fin de non-recevoir aux différents essais de liaison que propose Kant entre le sentiment et le Jugement.

II

Kant s'est très bien rendu compte combien sa conception du Jugement esthétique était paradoxale. Il commence par faire ob-

server que l'expression de représentation esthétique est ambiguë, vu que ce terme peut désigner à la fois une représentation, en tant qu'elle provoque un sentiment de plaisir ou de peine, et une représentation qui, au contraire, ne vise que la faculté de connaître, en tant que celle-ci renferme des intuitions sensibles, qui ne nous font connaître les objets que comme phénomènes. Par conséquent, en bonne psychologie, nous n'avons le droit de parler ni d'intuitions esthétiques, — à moins de désigner par là la représentation des objets dans l'espace, représentation qui est bien subjective et même esthétique en un certain sens, mais qui n'en est pas moins un élément de la connaissance des choses et non un simple sentir, — ni surtout de représentations esthétiques de l'entendement, ce qui est une contradiction dans les termes. Il faut donc réserver le prédicat « esthétique » aux seules opérations du Jugement. Sans doute, le terme de Jugement esthétique peut paraître paradoxal quand on se rappelle que tout jugement objectif est une opération de l'entendement, tandis que le sentiment n'est que la réceptivité pure et simple du sujet et n'a absolument rien à faire avec la connaissance. Mais c'est précisément parce que l'expression de Jugement esthétique, interprétée comme jugement objectif, serait une contradiction flagrante, qu'elle paraît garantie à Kant contre toute ambiguïté. En appelant un jugement esthétique, dit-il, on montre immédiatement que si une représentation donnée est bien rapportée à un objet, cependant dans le jugement on n'entend s'occuper en aucune façon de la détermination de l'objet, mais uniquement de la détermination du sujet et de son sentiment.

En effet, dans le Jugement il s'agit toujours du rapport réciproque de l'entendement et de l'imagination, rapport qui peut être considéré objectivement, en tant qu'appartenant à la connaissance, comme cela a lieu dans le schématisme transcendental, mais qui peut l'être aussi subjectivement, en tant que dans une représentation donnée l'entendement et l'imagination se favorisent ou s'entravent réciproquement et affectent par là l'état de notre âme. Ce rapport subjectif de l'entendement et de l'imagination, — et cela n'a lieu pour aucun autre rapport des facultés de connaître, — peut être senti, et bien que ce sentiment ne soit pas une représentation sensible d'un objet, il peut cependant, étant lié subjectivement, grâce au Jugement, avec la « sensibilisation » *(Versinnlichung)* des concepts de l'entendement, être attribué à la sensibilité, en tant que représentation sensible de l'état du sujet affecté par un acte du Jugement. Bien que donc le Jugement soit toujours objectivement un acte de l'entendement et non de la sensibilité, il peut cependant y avoir des jugements esthétiques, c'est-à-dire des

jugements sensibles, quand on ne considère que leur effet subjectif. Voici donc dans quelles conditions un jugement réfléchissant peut être appelé esthétique. Lorsque, en appréhendant la forme d'un objet de l'intuition, sans que cette appréhension soit rapportée à un concept et doive servir à une connaissance déterminée, nous éprouvons du plaisir, la représentation n'est pas rapportée à l'objet, mais bien au sujet, et le plaisir ne peut exprimer autre chose que la concordance de l'objet avec les facultés de connaître qui sont en jeu dans le Jugement réfléchissant, et en tant qu'elles y sont en jeu, et, par conséquent, une finalité formelle et subjective de l'objet. En effet, d'après Kant, l'appréhension des formes opérée par l'imagination ne peut avoir lieu sans que le Jugement réfléchissant les compare au moins, même sans but, avec le pouvoir qu'il a de rapporter les intuitions à des concepts. Si, dans cette comparaison, l'imagination en tant que faculté des intuitions *a priori*, par l'effet d'une représentation donnée, se trouve fortuitement d'accord avec l'entendement en tant que faculté des concepts, — accord qui d'ailleurs est la condition subjective, pouvant être sentie, de l'usage objectif du Jugement, — et qu'il résulte un sentiment de plaisir, l'objet doit être jugé alors comme approprié au Jugement réfléchissant.

Un jugement esthétique en général est donc un jugement dont le prédicat ne peut jamais être une connaissance, un concept d'objet, (bien qu'il puisse contenir les conditions subjectives d'une connaissance en général), et dont le motif, dont la cause ne peut être qu'un sentiment. Maintenant il y a des jugements esthétiques des sens et des jugements esthétiques réfléchissants. Un jugement esthétique des sens est celui dont le motif est un sentiment produit immédiatement par l'intuition empirique d'un objet, un jugement esthétique réfléchissant celui dont le motif est le sentiment particulier que produit dans le sujet le jeu harmonieux des deux facultés de connaître du Jugement, c'est-à-dire de l'imagination et de l'entendement, rapport harmonieux qui produit précisément un sentiment qui devient le motif d'un jugement qui s'appelle jugement esthétique et qui, comme finalité subjective, c'est-à-dire comme finalité sans concept, est lié avec le sentiment de plaisir. Le Jugement esthétique réfléchissant est donc un jugement sur la finalité de l'objet, et comme en jugeant de la sorte, « le plaisir lié à la représentation d'un objet a sa source dans la forme de cet objet (et non dans l'élément matériel de sa représentation considérée comme sensation), telle que nous la trouvons dans la réflexion sur cette forme sans que nous ayons aucunement pour but d'obtenir un concept de l'objet même », nous prétendons que ce plaisir, dont

le principe réside simplement dans la forme de l'objet, telle qu'elle se présente à la réflexion en général dans l'usage légitime que, en appréhendant et en représentant cette forme, nous faisons du Jugement en général, nous prétendons, nous avons raison de prétendre, que ce plaisir est nécessairement lié à la représentation de l'objet, par conséquent qu'il est universel et nécessaire, c'est-à-dire qu'il vaut non seulement pour celui qui saisit cette forme, mais pour tous ceux qui jugent [1].

Voilà, brièvement résumée d'après les deux Introductions de la Critique du Jugement, la théorie kantienne du jugement esthétique. Il nous reste à l'examiner de près et à l'apprécier.

III

Pour bien montrer en quoi résident les points faibles de la conception kantienne du Jugement esthétique, nous allons nous demander tout d'abord quels peuvent être réellement, sans idée préconçue, les rapports entre le Jugement et le sentiment.

D'après la conception générale du sentir et du Jugement à laquelle nous nous sommes arrêté dans les chapitres précédents, il ne saurait y avoir entre la faculté de juger et la faculté d'éprouver du plaisir qu'un double rapport. D'une part, un plaisir étant éprouvé, le jugement en est la simple énonciation. La constatation spontanée, immédiate, que tel objet m'a causé du plaisir, voilà le sentiment. La mise en forme logique de cette impression immédiate et spontanée, qui consiste à établir entre cette impression et l'état de mon Moi un rapport constant et nécessaire, et qui se résume dans une formule de constatation, dans la proposition : tel objet me plaît, voilà le jugement. D'autre part, le Jugement, comme tout autre acte du connaître, comme toute manifestation active du Moi en général, doit avoir, ou tout au moins doit avoir eu son retentissement dans notre affectivité, doit être, ou tout au moins doit avoir été accompagné de plaisir ou de peine. Dans le premier cas, nous avons un sentiment suivi d'un jugement, dans le second, un jugement suivi d'un sentiment particulier, un sentiment de Jugement, *ein Urtheilsgefühl*. Voilà les deux sens uniques qu'il nous soit possible d'imaginer pour un jugement esthétique. Nous allons voir immédiatement que l'une des grandes difficultés de la théorie

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 386, 387, 388, 389 ; — *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 196 et 197; Barni, t. I, p. 45, 46, 47.

kantienne du Jugement esthétique jaillit de la confusion incessante faite par Kant entre les deux sentiments que nous venons de distinguer.

Tout d'abord, il semble que pour Kant, — comme vont le montrer les citations qui vont suivre, — le jugement esthétique n'est bien que la mise en forme logique d'un sentiment *immédiatement*, spontanément éprouvé devant un objet donné. « ..... Le plaisir esthétique est lié à la simple appréhension, *apprehensio*, de la forme d'un objet de l'intuition »[1]. Lorsque nous avons conscience du sentiment de satisfaction qui se mêle à la représentation d'un objet, « la représentation est rapportée tout entière au sujet, c'est-à-dire au sentiment qu'il a de la vie, et qu'on désigne sous le nom de sentiment de plaisir ou de peine »[2]. Dans le Jugement de goût, « je rapporte *immédiatement* l'objet à mon sentiment de plaisir ou de peine »[3]. La satisfaction qui fait appeler un objet beau ne peut reposer sur la représentation de l'utilité de cet objet, « car alors ce ne serait plus une satisfaction *immédiatement* attachée à l'objet, ce qui est la condition essentielle du jugement sur la beauté »[4]. La satisfaction « qui s'attache à la beauté est telle, qu'elle ne suppose point de concept, mais qu'elle est *immédiatement* liée à la représentation par laquelle un objet est *donné*, et non pas *conçu* »[5]. Les lois empiriques des modifications de l'âme ne peuvent nous donner un ordre inconditionnel « comme celui que renferment les jugements du goût, qui veulent que la satisfaction soit *immédiatement* liée à une représentation »[6]. « Il ne peut y avoir de principe objectif du goût, car le plaisir doit être *immédiatement* attaché à la représentation de l'objet »[7]. « L'union *immédiate* de la représentation d'un objet avec un plaisir ne peut être perçue qu'intérieurement »[8].

Nous avons multiplié ces citations pour bien faire voir que, pour Kant aussi, il semble que, quand nous nous trouvons devant un objet beau, la première impression que nous éprouvions, c'est un sentiment de plaisir ou de peine, sans qu'il y ait une intervention intellectuelle, quelle qu'elle fût, sans, par conséquent, plus d'intervention du Jugement que de l'entendement ou de la raison. — Qu'après avoir éprouvé le plaisir, je me rende compte des motifs du plaisir, je découvre, par exemple, qu'il réside dans l'activité concor-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 196 ; Barni, t. I, p. 45.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 208 ; Barni, t. I, p. 66.
3. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 219 ; Barni, t. I, p. 86.
4. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 232 ; Barni, t. I, p. 107.
5. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 236 ; Barni, t. I, p. 114.
6. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 287 ; Barni, t. I, p. 200.
7. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 294 ; Barni, t. I, p. 213.
8. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 298 ; Barni, t. I, p. 220.

dante, dans le jeu harmonieux de l'Imagination et de l'entendement, cela est parfaitement légitime, mais en tout cas, c'est un acte postérieur à celui par lequel j'ai uniquement conscience d'avoir joui. Ce qui précède donc dans l'acte esthétique, à notre avis, qui, tout au moins dans les passages que nous avons cités, a été aussi un instant celui de Kant, c'est le sentiment de plaisir, sentiment auquel il nous est aussi loisible que non loisible de donner une forme logique. Je puis, après avoir, devant un objet donné, éprouvé un sentiment de plaisir, dire : tel objet me plaît, tel objet est agréable ou beau ou gracieux ou sublime, mais ces différents jugements sont bien évidemment postérieurs au sentiment éprouvé.

Qu'est-ce qui a amené, maintenant, Kant à modifier cette conception si naturelle, si conforme à la vérité psychologique ? C'est que si Kant l'avait soutenue jusqu'au bout, il n'y aurait plus eu de différence réelle, de différence de nature, mais tout au plus une différence de degré, entre le Jugement esthétique et un jugement que Kant tenait essentiellement à en séparer le plus profondément possible, à savoir le jugement sur l'agréable. Nous nous expliquerons plus loin sur la légitimité de la distinction établie par Kant entre les concepts du beau et de l'agréable, et ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas encore de montrer ce qu'il y a de trop absolu dans cette distinction, mais bien de rechercher les arguments par lesquels Kant la justifie. Nous savons que, pour lui, l'agréable est ce qui plaît aux sens dans la sensation : or, cette sensation excite le désir d'objets semblables à celui qui l'a produite, et, par conséquent, le jugement par lequel nous déclarons un objet agréable exprimant un intérêt attaché à cet objet, ne peut-être, pour cette raison déjà, confondu avec le jugement sur le Beau qui est entièrement désintéressé. A cette raison Kant en joint une autre qui est beaucoup plus importante, parce qu'elle montre d'une façon très évidente la contradiction dans laquelle Kant va s'engager. « Il y a », dit il, « à côté du jugement esthétique réfléchissant un jugement esthétique des sens, à savoir quand le prédicat du jugement ne peut en aucune façon être un concept d'objet, étant donné qu'il n'appartient en aucune façon à la faculté de connaître. Soit le jugement : le vin est agréable, où le prédicat exprime le rapport *immédiat* d'une représentation au sentiment de plaisir et non à la faculté de connaître »[1].

Ce texte est des plus importants, parce que nous y voyons opérer ce que je voudrais appeler le mouvement tournant, par lequel Kant va insensiblement, sans nous en avertir, et sans avoir l'air de s'en

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 388.

rendre compte lui-même, de la première conception du jugement esthétique, que nous avons notée plus haut et à laquelle nous avons donné notre adhésion, à la seconde, qui nous paraît infiniment contestable. Nous avions cru jusqu'ici avec Kant, et on se rappelle le grand nombre de textes que nous avons pu citer en faveur de notre interprétation, que la principale caractéristique du plaisir du Beau était d'être spontané et immédiat, et voilà que nous apprenons tout à coup, sans nous y attendre le moins du monde, que le jugement esthétique doit être distingué du jugement sur l'agréable, parce que c'est ce dernier qui est immédiat. C'est quand nous disons que le vin est agréable que le prédicat est rapporté immédiatement au sentiment de plaisir et non pas à la faculté de connaître. Au contraire, quand nous disons : tel objet est beau, le prédicat n'est pas rapporté immédiatement au plaisir, ce qui est une première contradiction, mais est rapporté à la faculté de connaître, ce qui en est une seconde. En effet, nous avons cité plus haut la définition d'après laquelle un jugement esthétique était celui, dans lequel le prédicat ne pouvait *jamais* être une connaissance, « *ein ästhetisches Urtheil im Allgemeinen kann also für dasjenige erklärt werden, dessen Prädicat* NIEMALS *Erkenntniss sein kann.* » Il est vrai que Kant va jouer sur le sens du mot connaissance et dire que si le prédicat d'un jugement esthétique ne peut jamais être une connaissance dans le sens de concept d'objet, il peut cependant contenir les conditions subjectives d'une connaissance en général. Nous aurons tout à l'heure à prendre position en face de cette distinction. Ici, nous pouvons, pour le moment, ne pas en tenir compte et nous en tenir à l'assertion infiniment répétée par Kant, que le sentiment, quel qu'il soit, ne peut jamais devenir une connaissance ni un élément de connaissance, que non seulement il est incapable de nous révéler quoi que ce soit des objets extérieurs, mais encore qu'il est impuissant à rien nous faire *connaître* même de l'état de notre propre Moi. Cela suffit pour nous autoriser à affirmer que le prédicat d'un jugement esthétique, tout comme le prédicat d'un jugement sur l'agréable, désigne le rapport immédiat d'une représentation au sentiment de plaisir et non pas à la faculté de connaître.

Aussi bien Kant confesse-t-il que la véritable différence entre le jugement sur le Beau et le jugement sur l'agréable réside ailleurs, et c'est dans la raison que nous allons exposer que se trouve l'explication de la modification que Kant fait subir au sens du Jugement esthétique. Si, en effet, Kant s'en tenait à sa première et, à notre avis, légitime définition du jugement esthétique, d'après

laquelle celui-ci est un jugement dont le motif est un sentiment, — « *also ist ein ästhetisches Urtheil dasjenige, dessen Bestimmungsgrund in einer Empfindung liegt* [1] », — le jugement esthétique n'aurait pas plus d'universalité et de nécessité que n'en a le jugement sur l'agréable. Il serait impossible, comme Kant l'avait d'ailleurs supposé encore à l'époque de la Critique de la Raison pure, de ramener l'appréciation critique du Beau à des principes rationnels, et d'en élever les règles à la hauteur d'une science. Ces règles ou criteria seraient empiriques dans leur source principale et ne sauraient par conséquent jamais servir de lois *a priori*, propres à diriger le goût dans ses jugements [2], et alors toute l'entreprise de Kant serait vaine et la Critique du Jugement n'aurait jamais été écrite.

Nous nous trouvons là encore en face de ce procédé de Kant, que nous avons eu lieu de constater et de critiquer à plusieurs reprises. Au lieu de commencer par démontrer que le jugement esthétique est véritablement fondé à prétendre à l'universalité et à la nécessité, et de partir alors de cette vérité démontrée pour en déduire toutes les conséquences, Kant raisonne de la façon suivante : Étant donné qu'il faut, pour l'unité et la symétrie du système, que le jugement esthétique recèle de l'universalité et de la nécessité, tout comme les jugements de l'entendement et de la raison, il est impossible que ce jugement établisse un rapport immédiat entre la représentation donnée et le sentiment de plaisir, comme cependant Kant l'avait admis et affirmé expressément. Il y a donc dans ce raisonnement à la fois une contradiction et un sophisme. Pour qu'il fût valable, il faudrait évidemment que Kant commençât par démontrer tout d'abord l'universalité et la nécessité du jugement esthétique, et comme il ne le fait pas, nous nous trouvons là encore devant un véritable postulat. Kant aurait d'ailleurs parfaitement le droit de partir dans son esthétique, comme il l'avait fait en morale et dans sa théorie de la connaissance, de postulats. Nous avons déjà dit qu'il nous paraît absolument impossible de constituer une science, quelle qu'elle fût, sans partir d'une hypothèse générale. Une science, qu'est-ce en effet autre chose qu'une hypothèse vérifiée? Seulement, ce que nous sommes en droit de reprocher à Kant, c'est de n'avoir pas, dès le début de sa recherche, confessé expressément que l'universalité et la nécessité du jugement esthétique n'est qu'une hypothèse.

Ce n'est pas d'ailleurs, nous le verrons, que pour son esthétique Kant n'ait été plus franc en quelque sorte que pour sa morale

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 388.
2. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 56 ; Barni, t. I, p. 75.

et que pour sa théorie de la connaissance. Kant finira bien par avouer que l'universalité et la nécessité du jugement sur le Beau n'est qu'une Idée, c'est-à-dire, en somme, une hypothèse nécessaire mais indémontrable. Seulement il n'en arrive là que bien tard et surtout, — et c'est là précisément où gît le sophisme, — il n'en arrive là qu'après avoir déduit de son hypothèse, que sans aucune espèce de droit il pose comme une vérité démontrée, des conséquences qu'il considère comme prouvées, même après avoir reconnu le caractère hypothétique de leurs prémisses, alors que cependant le caractère hypothétique de celles-ci devait nécessairement entraîner le caractère hypothétique de celles-là.

IV

Nous allons donc assister au renversement du rapport établi entre le jugement et le sentiment. Jusqu'à présent, et c'est là, avons-nous dit, le rapport naturel et légitime — c'est le sentiment qui précédait et le jugement, simple énonciation du sentiment, qui suivait. Maintenant, c'est le jugement qui précède et le sentiment qui suit. C'est le second des deux rapports possibles entre le sentiment et le jugement que nous avions distingués plus haut, et dans lequel le sentiment au lieu d'être spontané et immédiat est un véritable *sentiment de jugement, ein Urtheilsgefühl*. Lorsque nous nous trouvons devant un objet, au lieu de prendre tout d'abord conscience du sentiment de plaisir que sa représentation nous cause, nous commençons par juger que cet objet est approprié à notre faculté de connaître, et le plaisir esthétique ne fait que suivre cette constatation qui en est le motif. Juger qu'un objet est approprié à notre faculté de connaître, c'est juger qu'il a été en quelque sorte prédéterminé pour cette faculté de connaître, c'est juger par conséquent qu'il est final. Nous voilà en présence de la théorie de la finalité subjective ou de la finalité sans fin, qui se lie étroitement à la théorie de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, et qui n'est même qu'une expression différente de cette harmonie. Nous allons donc examiner ensemble les deux théories.

Nous savons que le jugement réfléchissant en général consiste à chercher, pour un objet particulier donné, un concept possible. Nous tentons cette réduction, cette subsumption sous un concept, devant n'importe quel objet. Maintenant il se trouve qu'il y a des

objets, pour lesquels le jugement ne dispose d'aucun concept sous lequel il puisse les subsumer, vu que ces objets sont irréductibles à des concepts, et c'est le cas de tous les objets, donnant lieu à de véritables jugements esthétiques, de toutes les beautés que Kant appelle *libres*. Qu'arrive-t-il alors ?

Nous savons, par la Critique de la Raison pure, que pour qu'il y ait une représentation d'objet, il faut que les deux fonctions fondamentales, — ce que Kant appelle les deux sources de la faculté de connaître en général, — à savoir la capacité de recevoir des représentations, la réceptivité des impressions, et la capacité de connaître un objet au moyen de ces impressions, la spontanéité des concepts, agissent de concert. La déduction transcendentale expose minutieusement toutes les étapes de cette action concordante de la sensibilité et de l'entendement. Elle montre, tout d'abord, que grâce à l'intuition sensible, les objets nous sont donnés, mais que cette intuition elle-même serait impossible, si préalablement l'imagination n'en avait rassemblé en un tout, n'en avait lié en *une* représentation les différents éléments. Elle montre ensuite que cette même imagination, qui est proprement la fonction de reproduction, reproduit les différentes parties dont se compose la représentation, et que sans cette reproduction l'intuition elle-même serait impossible. Elle montre de plus que cette représentation, par laquelle un objet nous est donné, qui jusqu'à présent n'était due qu'à l'action concordante et déjà synthétique de l'intuition et surtout de l'imagination reproductrice, pour devenir une connaissance véritable, devait être soumise à une synthèse nouvelle, à la « synthèse de la recognition dans le concept », qui réside uniquement dans la conscience de l'unité de la synthèse à laquelle nous soumettons la représentation. Elle nous apprend enfin que cette dernière et essentielle synthèse, qui n'est que l'aperception originaire, c'est-à-dire la conscience de l'identité du Moi, du « je pense » accompagnant toutes nos représentations, serait elle-même impossible sans l'imagination productrice, de telle sorte, qu'en somme, la connaissance totale s'opère, d'une part, par les intuitions des sens et de l'autre par l'aperception et ses formes qui sont les catégories que relie l'imagination productive. L'accord de l'imagination et de l'entendement est donc la condition indispensable de toute connaissance, et cela se comprend très bien si l'imagination n'est pas seulement, comme personne ne le conteste, un facteur essentiel de l'une des deux sources du connaître en général, de l'intuition, mais encore, comme elle l'est pour Kant, le facteur essentiel de la seconde de ces deux sources, de l'entendement, l'imagination dans sa fonction

productrice n'étant que l'entendement inconscient. Lorsque donc nous nous trouvons devant un objet quelconque, nous commençons par en être affectés, nous en avons une intuition sensible, l'imagination reproductrice en rassemble les différents éléments, en crée une image, puis un schème [1], et enfin l'entendement fournit le concept.

Qu'arrive-t-il maintenant devant un objet beau ? L'imagination ou l'intuition, — Kant emploie les deux termes indifféremment, — commence toujours par appréhender cet objet ou, plus précisément, par en appréhender la forme. L'entendement veut, lui aussi, remplir sa fonction, qui est de rapporter des intuitions à des concepts. Seulement nous savons que pour les objets véritablement beaux, que pour les beautés libres, l'entendement ne peut arriver à former des concepts, vu que la beauté libre y est absolument irréductible, et que pour les autres, les beautés adhérentes, il ne songe pas à atteindre le concept. Il y a jugement esthétique, — nous citons ici les textes correspondants de la première Introduction et de l'Introduction définitive de la Critique du Jugement, tant la pensée de Kant est ici obscure, pour ne pas dire incompréhensible, — lorsque « le Jugement, qui ne dispose d'aucun concept pour l'intuition donnée, avant de comparer l'objet donné à des objets analogues, rapproche l'imagination, en tant que faculté d'appréhender un objet en général, de l'entendement en tant que faculté de représenter un concept en général, et perçoit dans ce rapprochement un rapport de ces deux facultés, qui constitue la condition subjective, seulement sensible, de l'usage objectif du Jugement, c'est-à-dire de l'accord de ces deux facultés [2] ». « En effet, l'appréhension des formes qu'opère l'Imagination ne peut avoir lieu sans que le Jugement réfléchissant la compare sans but avec le pouvoir qu'il a de rapporter les intuitions à des concepts. Or si dans cette comparaison, l'imagination, en tant que faculté des intuitions *a priori*, par l'effet naturel d'une représentation donnée, se trouve d'accord avec l'entendement ou la faculté des concepts, et qu'il en résulte un sentiment de plaisir, l'objet doit être jugé alors comme approprié au Jugement réfléchissant [3] ».

1. « Un objet de l'expérience ou une image de cet objet atteint bien moins encore le concept empirique, mais celui-ci se rapporte toujours immédiatement au schème de l'imagination comme à une règle qui sert à déterminer notre intuition conformément à un certain concept général. Le concept du chien, par exemple, désigne une règle d'après laquelle mon imagination peut se représenter d'une manière générale la figure d'un quadrupède sans être astreinte à quelque forme particulière que m'offre l'expérience, ou même à quelque image possible que je puisse montrer *in concreto*. » *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 143; Barni, t. I, p. 202.

2. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 388.

3. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 196 ; Barni, t. I, p. 45, 46. — Barni

Nous examinerons tout à l'heure, point par point, cette description du Jugement esthétique, dont chaque trait appelle des points d'interrogation et soulève les objections les plus graves. Pour le moment, nous nous contentons de rappeler brièvement la solution que nous avons indiquée dans notre Introduction. L'harmonie de l'imagination et de l'entendement dans le Jugement esthétique, avons-nous dit, se distingue de l'harmonie de ces deux facultés requise pour tous les jugements, même pour « les jugements de l'expérience la plus vulgaire », en ce qu'elle est subjective, au lieu d'être objective ; en ce que, dans le jugement esthétique, l'entendement, au lieu d'intervenir comme dans les jugements théoriques à deux reprises : — et dans la formation du concept, et dans l'élaboration du concept formé, — n'intervient qu'une seule fois, et là d'une façon autre que dans le jugement théorique. En effet, d'une part, le jugement esthétique ne saurait essayer d'élaborer le concept de l'objet donné, c'est-à-dire de le comparer à des concepts analogues et d'établir entre lui et eux des rapports de subordination, de coordination ou de suprématie, de le subsumer sous un concept supérieur, en un mot de le classer, puisque ce concept — quand il s'agit de beautés libres, — il lui est impossible de l'atteindre, étant donné qu'il n'y en a pas, et que — quand il s'agit de beautés adhérentes, dont il est possible de former des concepts, — il ne vise en aucune façon à en former. D'autre part, pour la première intervention de l'entendement, c'est-à-dire pour la réduction à l'unité du concept de la synthèse de l'imagination, la différence entre les jugements théoriques et les jugements esthétiques consiste en ce que, si dans les premiers, l'entendement vise à réduire l'objet particulier à un concept déterminé, dans les seconds, il se borne à viser à ce que Kant appelle, d'une formule que nous avons expliquée, la connaissance en général, la tendance vers le connaître ; si dans les premiers, il y a harmonie entre une image donnée et un concept donné, dans les seconds, — où nous ne visons pas à un concept déterminé et où nous n'en disposons pas, mais où il n'y a de la part de l'entendement qu'une tendance vers le connaître en général, — il ne peut y avoir harmonie entre une image et un concept déterminé, mais seulement harmonie entre l'imagination toute entière et l'entendement tout entier, dans ce que Kant appelle « la subsumption de l'imagination, même dans une représentation par laquelle un objet est donné, sous les

fait un contre-sens grave en traduisant « *les* rapporte », c'est-à-dire rapporte les formes de l'appréhension au lieu de « *la* rapporte », c'est-à-dire rapporte l'appréhension des formes.

conditions qui permettent à l'entendement en général de passer de l'intuition à des concepts [1] ».

Dans les jugements esthétiques, l'entendement ne tend donc qu'à connaître en général, c'est-à-dire à soumettre à l'unité de ses concepts toute espèce d'objet. Dans les jugements théoriques, il remplit sa fonction jusqu'au bout : dans les jugements esthétiques il se borne à essayer s'il pourrait remplir sa fonction, et si cette tentative réussit, s'il s'aperçoit que son activité unificatrice s'y concilie d'une façon particulièrement heureuse avec la fonction représentatrice de l'imagination, il en naît un sentiment de plaisir particulier, spécial, qui est le plaisir esthétique. Cet accord particulièrement, exceptionnellement heureux de l'entendement et de l'imagination est évidemment final. L'objet nous paraît comme prédéterminé pour permettre le jeu harmonieux de nos facultés de connaître et cette harmonie de l'imagination et de l'entendement est le seul but que l'objet beau ait à remplir. Il ne doit satisfaire ni nos désirs sensibles ni nos tendances vers la perfection intellectuelle, ni enfin nos besoins moraux, et c'est la prédétermination d'un objet ou plus précisément la prédétermination de l'apparence extérieure, des contours superficiels, de la forme, en un mot, d'un objet pour le jeu harmonieux de nos facultés de connaître, que Kant appelle la finalité formelle, la finalité sans fin. Un objet beau sera donc celui dans lequel, d'une part, le contenu intellectuel se révèle avec toute la plénitude, avec tout le relief sensible que l'on puisse imaginer, de telle sorte que l'élément intellectuel n'y empiète en aucune façon sur l'élément sensible ; et dans lequel, d'autre part, la richesse et la plénitude de l'incarnation sensible n'entravent en rien la prise en conscience de la nature intellectuelle, conceptuelle de l'objet, de telle sorte que l'élément sensible n'y empiète en aucune façon sur l'élément intellectuel, et que les deux grandes fonctions de notre faculté de connaître puissent s'y déployer harmonieusement, dans toute leur extension, avec la plus grande facilité et en toute liberté. Voilà brièvement, mais, croyons-nous, complètement résumée la théorie de l'imagination et de l'entendement, qu'il nous reste à examiner.

Et tout d'abord, demanderons-nous, la conception du Jugement esthétique que nous venons d'exposer peut-elle se déduire de la conception kantienne du jugement en général que nous avons exposée plus haut? Y est-elle prévue et s'y laisse-t-elle ramener ? Le jugement réfléchissant en général tendait à partir d'un particulier donné pour en trouver un concept possible ; le jugement

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein t. V, p. 296; Barni, t. I, p. 216.

esthétique, lui, ne tend par définition en aucune façon au concept. Si Kant était resté fidèle à sa première conception, il n'aurait égard qu'à une seule chose, à savoir au plaisir ou au déplaisir immédiat que nous inspire l'intuition d'un objet. Mais même d'après la conception que nous venons d'exposer, et qui nous paraît en désaccord absolu avec les prémisses de Kant, le jugement esthétique se préoccupe bien jusqu'à un certain point de la nature intellectuelle d'un objet, mais seulement en tant que cette nature intellectuelle s'harmonise ou ne s'harmonise pas avec sa nature sensible, mais seulement en tant que cette harmonie ou ce désaccord senti nous cause du plaisir ou du déplaisir. En quoi, nous le demandons, cette considération, cette contemplation des objets, que Kant appelle à plusieurs reprises *Beurtheilung* au lieu de *Urtheil*, appartient-elle au jugement, regarde-t-elle la connaissance, la fait-elle progresser ?

Et qu'on ne nous objecte pas que cette question est tout à fait oiseuse et que Kant n'a jamais prétendu que le jugement esthétique fît progresser en quoi que ce fût notre connaissance, mais qu'il lui a uniquement attribué une influence sur nos facultés affectives. Kant a toujours affirmé, au contraire, que c'est la Critique du Jugement esthétique qui constitue la partie essentielle de la Critique du Jugement en général, « car », dit-il, « c'est elle seule qui renferme un principe sur lequel le Jugement fonde tout à fait *a priori* sa réflexion sur la nature, à savoir le principe d'une finalité formelle de la nature dans ses lois particulières et empiriques pour notre faculté de connaître, d'*une finalité sans laquelle l'entendement ne pourrait se retrouver* [1] ». Or, nous le demandons, en quoi le jugement esthétique, tel que nous venons de le définir plus haut, renferme-t-il un principe sur lequel le jugement puisse fonder *a priori* sa réflexion sur la nature ? En quoi le jugement esthétique, qui ne doit se préoccuper que d'une chose, à savoir si un objet donné nous plaît ou nous déplaît, s'il est apte ou non à permettre à notre imagination et à notre entendement de se déployer librement et harmonieusement, en quoi un tel jugement peut-il contenir un principe de finalité formelle de la nature, sans lequel l'entendement ne pourrait pas se retrouver? Le jugement esthétique, tel que l'a défini Kant, nous fournit bien un concept de finalité formelle, à savoir de la finalité de certains objets pour l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. Seulement en quoi cette finalité formelle peut-elle servir à l'entendement à se retrouver ? Il serait extrêmement regrettable si sans le Jugement

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 199 et 200 ; Barni, t. I, p. 52.

esthétique, qui est, somme toute, un acte exceptionnel et rare, si rare que, d'après Kant lui-même, il n'y en a peut-être jamais eu un seul qui eût été entièrement pur, et que c'est plutôt un desideratum de notre esprit, une Idée de notre raison qu'un fait, il serait extrêmement regrettable si, sans lui, l'entendement était condamné à errer éternellement à l'aventure. Très évidemment, Kant pour justifier le rôle qu'il attribue au Jugement esthétique, et pour le rattacher par quelque lien au Jugement en général, lui attribue ici une fonction qui appartient en propre au jugement réfléchissant *théorique*. C'est le jugement réfléchissant théorique, et non pas le jugement réfléchissant esthétique, qui renferme un principe sur lequel le Jugement fonde *a priori* sa réflexion sur la nature, le principe de la finalité formelle de la nature dans ses lois particulières pour notre faculté de connaître, principe sans lequel l'entendement ne pourrait effectivement pas remplir dans toute son étendue le rôle qui lui est assigné, à savoir la réduction de tous les phénomènes, même particuliers, à des lois, et des lois, même empiriques, à des lois plus élevées.

Nous pouvons donc conclure qu'entre le Jugement et le Jugement esthétique il n'y a pas de rapport. C'est un organe entièrement nouveau que Kant introduit dans sa philosophie et qui, jusqu'à présent, tout au moins, ne se rattache par aucun lien ni au jugement en général ni à quelque autre faculté préalablement distinguée dans la critique kantienne.

V

Quel est dans le Jugement esthétique, tel que nous venons de le définir, le rôle du sentiment? Au lieu de précéder le Jugement, comme dans la première acception du Jugement esthétique proposée par Kant, il le suit, c'est, avons-nous dit, un *sentiment de jugement, ein Urtheilsgefühl*. La condition universelle de tout jugement est l'harmonie de l'imagination et de l'entendement : c'est la condition subjective, perceptible par le sens intérieur, *empfindbar*, de l'emploi objectif du Jugement, et c'est sous cette condition que la représentation donnée est subsumée. Devant un objet beau, nous commençons donc par juger qu'il convient aux facultés de connaître, en jeu dans le Jugement en général, en d'autres termes qu'il est final pour nos facultés de connaître. Cette harmonie, cette finalité sentie constitue le plaisir esthétique. La

réflexion précède donc bien le plaisir, la finalité est donc bien *pensée* avant d'être *sentie* dans ses effets.

Ici les objections se pressent si nombreuses qu'on est embarrassé seulement de savoir par lesquelles commencer. Et tout d'abord Kant ne semble pas s'apercevoir qu'il vient de faire ce qu'il a si vivement et si justement reproché à Leibnitz et à Baumgarten, que lui aussi a *intellectualisé* la sensibilité. Notre point de départ avait été l'appréhension de la forme d'un objet de l'intuition. Cette appréhension, Kant le dit en propres termes, n'est pas rapportée à un concept, ne sert à aucune connaissance ; c'est une simple représentation, sans tendance d'aucune sorte à une connaissance, à un général. Et si maintenant nous nous demandons d'où jaillit le plaisir que nous venons d'éprouver, nous apprenons, à notre grand étonnement, qu'il ne peut exprimer autre chose si ce n'est la concordance de l'objet avec les facultés de connaître qui sont en jeu dans le Jugement réfléchissant, et en tant qu'elles y sont en jeu. Mais, nous le demandons, comment, à quel titre, à quel propos intervient ici le Jugement? A moins de prétendre qu'il y a du jugement dans la simple appréhension de l'intuition, à moins d'intellectualiser la sensibilité, il faut convenir que cet hôte inattendu et imprévu n'a pas, dans l'acte esthétique, la place que lui assigne notre philosophe. Kant ne peut pourtant pas oublier ce qu'il nous a tant de fois répété, à savoir que, dans le Jugement esthétique, il s'agit uniquement de la façon dont un objet nous est *donné* et non de la façon dont il est *pensé* [1].

Le jugement esthétique est à la fois jugement et esthétique. En tant que jugement, il se distingue de toutes les autres formes du jugement en ce que, au lieu de viser la connaissance déterminée d'un objet, il n'est que tendance vers le connaître en général. En tant qu'esthétique, au lieu de rapporter une représentation à l'objet pour en prendre connaissance par l'entendement, il le rapporte uniquement au sujet et à son sentiment de plaisir. Kant ne voit pas que cette conception est dès le début contradictoire, et que s'il avait raison d'observer que le terme de représentation esthétique est ambigu, il a eu le tort de croire que l'interprétation particulière qu'il donnerait au terme de jugement esthétique pal-

1. « Or, une représentation par laquelle un objet est *donné*... » « La finalité subjective et sans fin (ni objective, ni subjective) de la représentation d'un objet, par conséquent la simple forme de la finalité dans la représentation par laquelle un objet nous est *donné*... » « La conscience d'une finalité purement formelle dans le jeu des facultés cognitives du sujet s'exerçant sur une représentation par laquelle un objet est *donné*... » « Le jugement esthétique, au contraire, se borne à rapporter au sujet la représentation par laquelle un objet est *donné*, » etc. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 222, 226, 227, 233, et Barni, t. I, p. 91, 97, 99, 110. Cf. encore Hartenstein, 244; Barni, 127.

lierait la contradiction flagrante qui gît dans ce terme. Ou bien le jugement esthétique est un sentir, ou bien c'est un connaître, ou bien un sentir et un connaître en même temps. La première seule de ces trois conceptions est légitime, les deux autres sont contraires aux prémisses posées par Kant, et c'est à l'une de ces deux, à la dernière, que Kant paraît s'être arrêté.

Il a bien essayé de pallier la contradiction, en soutenant que dans le jugement esthétique, il ne s'agit pas d'une connaissance déterminée, mais seulement de la connaissance en général, de la tendance vers le connaître, mais cet expédient nous paraît vain. Que la connaissance soit générale ou particulière, déterminée ou non déterminée, non conceptuelle ou conceptuelle, il n'importe, c'est toujours un connaître, nous sortons toujours de nous-mêmes et nous n'écoutons plus simplement le retentissement dans notre Moi d'une représentation donnée. Ou bien, devant une représentation donnée nous ne nous occupons que d'une seule chose, de ce retentissement en nous de la représentation, de l'état joyeux ou pénible qu'elle nous a causé, et alors le jugement est vraiment esthétique. Ou bien nous subsumons la représentation, que ce soit d'ailleurs sous un concept ou sous les conditions subjectives et cependant universelles du Jugement, et alors c'est un acte intellectuel et non plus un état émotionnel, un connaître et non plus un sentir.

C'est dans l'Introduction primitive de la Critique du Jugement que l'on peut surprendre sur le vif la contradiction contre laquelle nous nous élevons. Kant commence par y affirmer que dans un jugement esthétique le prédicat ne peut jamais être une connaissance, et que son motif ne peut être qu'un sentiment. Puis, une page plus loin, il affirme que le jugement esthétique prétend avoir son motif *non seulement* dans le sentiment de plaisir et de peine seul, mais *en même temps* dans une règle des facultés de connaître supérieures, dans une règle du Jugement, *es (das ästhetische Urtheil) macht auch Anspruch darauf dass sein Bestimmungsgrund nicht blos im Gefühle der Lust und Unlust für sich allein, sondern zugleich in einer Regel der obern Erkenntnissvermögen, und namentlich hier in der der Urtheilskraft liegen müsse*[1]. Kant confesse donc que le motif du jugement esthétique est à la fois sensible et intellectuel, ce qui, étant donné l'absolue divergence qu'il réclame pour la sensibilité et l'entendement, est une contradiction manifeste.

Pour Kant donc il n'y a pas seulement deux sortes de rapports

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 389 et 390.

possibles entre le Jugement et le sentiment dans le Jugement esthétique, il y en a trois. Ou bien, avions-nous dit, c'est le sentiment qui précède, et alors il y a bien la spontanéité et l'immédiateté que nous réclamons pour le Jugement esthétique, mais il n'y a plus l'universalité que Kant réclame absolument pour lui. Ou bien, c'est le Jugement, une règle du Jugement qui précède, et le sentiment qui suit, et alors l'universalité devient possible, mais l'immédiateté, qui cependant constitue un des caractères essentiels du Jugement esthétique, est définitivement compromise. Ou bien enfin, le plaisir et le Jugement, au lieu de se succéder ou de se précéder mutuellement, ont lieu en même temps, ce qui est absolument contraire aux lois du temps.

En définitive, la conception même du jugement esthétique est insoutenable. Kant considère tour à tour, séparément, l'élément esthétique et l'élément intellectuel du jugement esthétique. D'une part, il ne s'occupe que du rapport au sujet, au sentiment, de l'autre, de son rapport au connaître et il ne voit pas que, d'après sa psychologie, ce sont là deux fonctions absolument inconciliables.

Mais, nous objectera-t-on, ce n'est pas là la véritable pensée de Kant. Pour lui le véritable motif, *Bestimmungsgrund,* du Jugement esthétique n'est ni un sentiment, ni une règle du Jugement, c'est un état d'âme, *Gemüthszustand,* l'état d'âme particulier qui résulte de l'harmonie des facultés de connaître en tant qu'elles rapportent une représentation donnée à la connaissance en général. Examinons cette nouvelle position du problème qui constitue un des points les plus délicats du système, un de ceux où « l'alchimie » de Kant s'exerce avec le plus de subtilité. Le motif du jugement esthétique, dit Kant, n'est plus le sentiment ni le connaître, mais c'est l'état d'âme, *Gemüthszustand,* résultant du jeu harmonieux des facultés de connaître. Mais cet état d'âme, qu'est-ce qu'il est au juste? Nous sommes obligés de le soumettre au même dilemme que celui auquel nous avions soumis tout à l'heure le sentiment. L'état d'âme dont il s'agit est-il un sentiment ou un connaître? Ou bien, c'est un état *senti* agréablement ou désagréablement, c'est l'état de l'exercice harmonieux, du libre jeu de nos facultés de connaître, et alors nous voilà ramenés à la première forme du jugement esthétique dans laquelle c'est le sentiment qui précède et le jugement qui suit. Ou bien c'est un état *connu,* c'est une connaissance, c'est une *Erkenntniss*, et alors nous sommes ramenés à la seconde forme du jugement esthétique, à celle que nous venons d'examiner et dont nous avions conclu qu'elle ne constituait plus véritablement un jugement esthétique, mais bien un jugement logique.

Le dilemme, dans lequel nous venons une fois de plus d'enfermer Kant, est d'une importance capitale pour la critique de tout le système. S'il est valable, les fondements mêmes de l'esthétique de Kant s'écroulent. Kant confesse lui-même que la question de savoir, si, dans le jugement du goût, c'est le sentiment du plaisir qui précède le jugement, ou si c'est le jugement qui précède le sentiment, est la « clef » de toute la critique du Beau. En effet, de la solution de ce problème dépend la légitimité ou l'illégitimité de la prétention du jugement sur le Beau à l'universalité et à la nécessité, et par conséquent la théorie essentielle, celle à cause de laquelle toute la Critique du Jugement esthétique a été écrite. Si l'état d'âme était un état senti et s'il précédait le jugement, cet état senti, ce plaisir, ne serait, en définitive, autre chose que le sentiment de ce qui est agréable aux sens et, dépendant immédiatement de la représentation par laquelle l'objet est donné, il ne saurait avoir qu'une valeur individuelle. Nous savons, en effet, pour Kant, que la connaissance seule est universellement communicable.

Que fait alors Kant? Il transforme sans crier gare l'état d'âme *senti* en un état *connu*, le sentiment en une connaissance. « L'état d'âme dans cette représentation ne doit donc être autre chose que le sentiment du libre jeu des facultés représentatives s'exerçant sur une représentation donnée pour en tirer une connaissance en général..... Cet état, qui résulte du libre jeu des facultés cognitives dans une représentation par laquelle un objet est *donné*, doit pouvoir être universellement partagé, puisque la *connaissance*, en tant que détermination de l'objet avec laquelle des représentations données (dans quelque sujet que ce soit) doivent s'accorder, est le seul mode de représentation qui ait une valeur universelle [1]. » On constate ici de la façon la plus palpable le saut que fait Kant de l'état d'âme à la connaissance. Il semble oublier l'insistance avec laquelle il nous a enseigné que le sentiment n'a aucune espèce de rapport à la connaissance, pas même à la connaissance de notre propre état, *nicht einmal dem Erkenntniss unseres Zustandes*, et que par le sentiment du plaisir et de la peine le sujet se sent, *sich fühlt*, mais ne se connaît point, *sich nicht kennt*. Nous touchons ici comme du doigt la modification que Kant fait subir à son système, le tour de passe-passe par lequel il va du sentiment à la connaissance. De ce que le sentiment est le sentiment du libre jeu de nos facultés de connaître, il en conclut que ce sentiment est lui-même une connaisssance et peut, par conséquent, être uni-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 222 ; Barni, t. I, p. 90 et 91.

versellement partagé. Mais qui ne comprend que c'est là une conclusion absolument illégitime? De ce que le sentiment est le sentiment du libre jeu, de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, il ne devient lui-même en aucune façon connaissance, à moins toutefois d'admettre qu'entre le sentir et le connaître il n'y a qu'une différence de degré et non plus de nature, à moins de tomber dans la confusion que Kant avait si amèrement reprochée à Leibnitz et à son école, et qui est d'autant plus inexcusable chez lui que dans l' « Introduction de la Métaphysique des mœurs » il avait dit expressément que *le sentiment ne contient que l'effet de la représentation sur le sujet, que cette représentation soit d'ailleurs sensible ou intellectuelle, et qu'il appartient toujours à la sensibilité, même quand la représentation appartient à l'entendement ou à la raison*[1].

Il ne sert donc rien, à notre avis, de substituer au sentiment l'état d'âme, le *Gemüthszustand*, celui-ci étant toujours ou bien senti, et alors nous sommes ramenés au sentiment, ou bien connu, et alors le motif du Jugement esthétique est une connaissance, ce qui est contraire aux prémisses de Kant, ou bien senti et connu en même temps, ce qui est contradictoire avec les fondements mêmes de la philosophie kantienne et même de toute philosophie.

VI

Kant parvient-il à lever les contradictions que nous lui reprochons, en faisant intervenir dans le Jugement esthétique la finalité? La fonction tout à fait particulière et spéciale que Kant assigne à l'entendement dans le Jugement esthétique consiste, nous le savons, dans ce que Kant appelle, — d'un terme qu'il faut peut-être distinguer, plus qu'on ne l'a fait, du terme qui désigne en allemand le Jugement (*Urtheil*), — *Beurtheilung* ou *Reflexion*, réflexion qui consiste à comparer une représentation donnée au rapport de nos facultés de connaître, c'est-à-dire à rechercher si la représentation est finale ou non pour notre faculté de connaître. C'est « parce que », dit Kant, « cette finalité subjective est *pensée avant d'être sentie dans ses effets,* que le Jugement esthétique appartient, d'après ses principes, aux facultés de connaître supérieures, au Jugement, sous les conditions subjectives et cependant

1. *Die Metaphysik der Sitten, Erster Theil,* Hartenstein, t. VII, p. 9, note.

universelles duquel la représentation de l'objet est subsumée[1]. » S'il en était véritablement ainsi, le jugement esthétique serait un jugement logique, mais un jugement d'une espèce très particulière, vu qu'au lieu de subsumer une représentation donnée sous un concept déterminé, il ne le subsume que sous les conditions subjectives et cependant universelles de la faculté de juger en général.

Si la théorie de Kant était exacte sur ce point, il nous resterait toujours contre lui le recours que nous avons longuement développé tout à l'heure, à savoir que, d'après cette théorie, le jugement, visant toujours un connaître, ne peut pas être un jugement esthétique tel que Kant l'a défini au début de sa déduction, à savoir un jugement dont le motif est uniquement un sentiment. Mais, d'ailleurs, nous n'avons pas besoin de ce recours, car la théorie en elle-même nous paraît insoutenable.

En effet, comment la finalité d'une représentation donnée, comment son appropriation au jeu harmonieux des facultés de connaître se révèle-t-elle à nous? La finalité subjective, formelle d'un objet est-elle matière de connaissance, est-elle une qualité objective de cet objet, perceptible par les sens, déterminable par l'entendement? Y a-t-il quelque signe, quelque criterium qui nous apprenne que tel objet est final pour nos facultés de connaître, et que tel autre ne l'est pas? C'est là, en effet, ce que Kant semble supposer dans le texte que nous avons cité et dans toute sa théorie du Jugement esthétique. Mais en est-il vraiment ainsi, et cette conception de la finalité n'est-elle pas en contradiction flagrante avec ce que nous savons de la nature de la finalité subjective? « Or, la finalité d'un objet en tant qu'elle est représentée dans la perception n'est pas une qualité de l'objet même, bien qu'elle puisse être déduite d'une connaissance des objets. Par conséquent, la finalité qui précède la connaissance d'un objet, et qui, même alors qu'on ne veut pas se servir de la représentation de cet objet en vue d'une connaissance, est immédiatement liée à cette représentation, c'est là un élément subjectif qui ne peut être un élément de connaissance. Nous ne parlons alors de la finalité de l'objet que parce que la représentation de cet objet est immédiatement liée au sentiment du plaisir et cette représentation même est une représentation esthétique de la finalité[2]. » N'avions-nous pas raison de soutenir que la conception kantienne de la finalité subjective et formelle s'oppose absolument à la théorie soutenue tout à l'heure, d'après laquelle la finalité d'un objet serait *pensée avant de pou-*

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 389.
2. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 195 et 196 ; Barni, t. I, p. 44 et 45.

voir être sentie dans ses effets? Ne venons-nous pas d'entendre que la finalité est un élément subjectif qui ne peut jamais devenir un élément de connaissance, qui ne peut jamais être perçu? Il est vrai que Kant ajoute qu'elle peut être déduite d'une connaissance des objets. Mais il est impossible d'imaginer que Kant ait vraiment voulu substituer à l'immédiateté, qui devait être le caractère essentiel du Jugement esthétique, les détours d'un processus discursif de l'esprit, les longueurs d'une déduction.

La finalité ne peut pas être pensée avant d'être sentie dans ses effets, tout simplement parce qu'elle ne se révèle à nous que par le sentiment. Nous ne déclarons un objet final que parce qu'il nous a plu. Une fois le plaisir éprouvé, nous pouvons en rechercher les causes, et l'une de ces causes peut effectivement résider dans l'accord harmonieux que la contemplation de l'objet a établi parmi nos facultés de connaître. Mais avant de rechercher les causes du plaisir, il faut évidemment que nous l'ayons préalablement ressenti.

L'erreur psychologique, que nous reprochons ici à Kant, consiste précisément en ceci. Il est certain, *qu'en soi*, le caractère final d'un objet pour nos facultés de connaître préexiste au plaisir que cette finalité nous fait éprouver. Seulement, *pour le sujet*, c'est l'effet de cette finalité qu'il ressent évidemment avant de pouvoir songer à rechercher les causes de cet effet, avant de pouvoir penser à la finalité.

Là encore, d'ailleurs, Kant s'arrête à une solution intermédiaire, qui rappelle celle qu'il a donnée au problème des rapports du sentiment et du jugement dans le jugement esthétique. Nous avons vu qu'après avoir affirmé d'abord que c'est le sentiment qui est le motif du Jugement et qui, par conséquent, précède le Jugement, et ensuite que c'est le jugement ou du moins la tendance vers le Jugement, vers le connaître en général, qui est le motif du Sentiment et qui précède, par conséquent, le sentiment, il a fini par soutenir que le motif du jugement esthétique est *en même temps, zugleich*, un sentiment et une règle des facultés de connaître supérieures, c'est-à-dire un connaître. Ici, après avoir affirmé que la finalité devait être sentie avant que d'être pensée, et ensuite qu'elle devait être pensée avant que d'être sentie, il finit par soutenir « que la conscience de la finalité purement formelle dans le jeu des facultés cognitives du sujet s'exerçant sur une représentation par laquelle un objet est donné, n'est autre chose que le plaisir même, puisque, contenant un principe qui détermine l'activité du sujet, par rapport à la stimulation, *Belebung*, de ses facultés de connaître, elle renferme une causalité

interne qui est finale pour la connaissance en général, mais sans être restreinte à une connaissance déterminée, c'est-à-dire une simple forme de la finalité subjective d'une représentation d'un jugement du goût [1]. » D'après ce texte, le sentiment du plaisir consiste donc dans la conscience de la finalité formelle d'une représentation pour nos facultés de connaître. Mais cette forme nouvelle, ce travestissement nouveau de la pensée de Kant ne nous semble pas faire avancer la question d'un pas et soulève tout autant d'objections que les formes précédemment exposées et critiquées. Même si nous admettons qu'en soi, qu'objectivement, le plaisir esthétique n'est autre chose que la conscience de la finalité formelle d'une représentation pour nos facultés cognitives, il faut toujours, subjectivement, que l'un des deux, du plaisir ou de la conscience de la finalité, précède l'autre. Ou bien, devant une représentation donnée, nous éprouvons d'abord du plaisir et nous prenons ensuite conscience que ce plaisir est causé par la finalité formelle de cette représentation pour nos facultés cognitives. Ou bien, nous avons d'abord la conscience qu'une représentation est finale pour nos facultés cognitives, et le plaisir ne jaillit que de cette conscience. Nous nous trouvons donc toujours ramenés au dilemme dans lequel nous avions enfermé Kant et dont, à notre avis, il lui est impossible de sortir. Ou bien, c'est le sentiment du plaisir qui précède le jugement, qui précède la conscience de la finalité formelle, et dans ce cas le jugement esthétique ne peut plus, selon Kant, être universel et nécessaire. Ou bien, c'est le connaître, la tendance vers le connaître, la conscience de la finalité formelle, qui précède le sentiment du plaisir, et alors il y a jugement, jugement qui peut être universel et nécessaire, mais il n'y a plus jugement esthétique.

Par l'introduction de la finalité, le jugement esthétique, au lieu des deux éléments, — le sentiment du plaisir et le Jugement, c'est-à-dire la tendance vers le connaître, l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, — que nous y avions distingués jusqu'à présent, en contient trois. D'après la dernière théorie de Kant, ce qui précède c'est la tendance vers le connaître, qui se manifeste dans le jugement esthétique par le jugement que la représentation donnée est appropriée aux facultés de connaître ; puis vient la conscience que cette appropriation constitue un rapport final, d'où jugement sur la finalité formelle et subjective de la représentation. Ce n'est qu'en dernier lieu que viendrait le plaisir esthétique qui résulte de l'harmonie de nos facultés de connaître, « qui n'est autre

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 227 ; Barni, t. I, p. 99.

chose que la conscience de la finalité purement formelle dans le jeu de nos facultés cognitives. » Si Kant était resté fidèle à sa première définition du sentiment en général et du Jugement esthétique, il aurait continué à affirmer que ce qui précède c'est le sentiment, et que dans la sphère de l'esthétique nous commençons par jouir ou par pâtir de la présence d'un objet ; il aurait reconnu que la *cause* de cette jouissance ou de cette peine immédiate et spontanée, résidait, ou pouvait tout au moins résider dans l'harmonie ou le désaccord de l'imagination et de l'entendement ; et qu'enfin la *cause* de cette harmonie ou de ce désaccord de l'imagination et de l'entendement et par suite, médiatement, du sentiment du plaisir et de la peine, résidait, ou pouvait résider, dans la conformité ou dans la non-conformité, dans la finalité ou dans la non-finalité de la forme d'un objet donné pour le jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement. Il y a là trois éléments qui se conditionnent mutuellement, une chaîne dont Kant aurait dû reconnaître que l'anneau premier est le sentiment du plaisir : un objet nous plaît, la cause de ce plaisir est l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, la cause enfin de cette harmonie est la finalité formelle et subjective. Toute l'erreur de Kant, nous croyons l'avoir montré, consiste à avoir renversé ce rapport, à avoir fait du sentiment le dernier chaînon alors que subjectivement, il en est très certainement, — Kant l'avait très bien vu lui-même, — le premier.

VII

La conception de la finalité subjective et formelle a donc été incapable, à notre avis, de lever les contradictions que nous avions constatées dans la théorie kantienne du Jugement esthétique. Nous avons maintenant à examiner cette finalité, non plus au point de vue du Jugement esthétique, mais en elle-même et pour elle-même, et à rechercher jusqu'à quel point c'est là un organe nécessaire ou simplement utile dans une théorie du Beau.

Nous savons que pour Kant toute fin a un rapport nécessaire à la raison, que ce soit notre raison ou une raison autre. Un objet peut être dit final lorsqu'il répond au dessein en vue duquel il a été créé, de sorte que le concept de la représentation de cet objet est la cause de son existence même. Juger quelque chose d'après sa fin, c'est donc rechercher le dessein en vue duquel il a été créé.

Or, toutes les fois qu'on réalise un dessein, on éprouve du plaisir. De même, lorsque dans la contemplation des choses naturelles ou des œuvres de l'art, nous retrouvons les intentions qui ont présidé à leur création, et que nous constatons que ces intentions ont été réalisées, nous éprouvons un sentiment de satisfaction. Ce sentiment de satisfaction suppose évidemment la connaissance précise de la fin du concept en vue duquel l'objet a été créé.

Or, nous savons que le prédicat d'un jugement esthétique ne peut jamais être un concept, que le Beau plaît essentiellement sans concept, bien plus, « qu'il n'y a point de passage possible des concepts au sentiment de plaisir. » Par conséquent, la finalité particulière au Jugement esthétique, la finalité subjective formelle ne peut donc pas, elle non plus, contenir un concept. C'est, selon la formule de Kant, une finalité sans fin et, par suite, la fin ayant été définie plus haut par Kant « l'objet d'un concept en tant que celui-ci est considéré comme la cause de celui-là, » on se demande si une finalité formelle, subjective, sans fin, est possible et si ce n'est pas là une conception contradictoire en soi.

Mais, fait observer Kant, « un objet, soit un état de l'esprit, soit une action, est dit final alors même que sa possibilité ne suppose pas nécessairement la représentation d'une fin, dès que nous ne pouvons expliquer et comprendre cette possibilité, qu'en lui donnant pour principe une causalité, agissant d'après des fins, c'est-à-dire une volonté qui aurait coordonné ainsi ses fins d'après la représentation d'une certaine règle. La finalité peut donc être fin (die Zweckmässigkeit kann also Zweck sein), si nous ne plaçons pas les causes de cette forme dans une volonté et que toutefois nous ne puissions en expliquer la possibilité qu'en cherchant cette explication dans le concept d'une volonté. Or, il n'est pas toujours nécessaire de comprendre les choses que nous observons par la raison (d'après leur possibilité). Nous pouvons donc observer au moins et remarquer dans les objets, mais seulement par réflexion, une finalité de forme, sans lui donner pour principe une fin (comme matière du *nexus finalis* [1]) ».

Voilà dans quels termes Kant expose sa conception de la finalité formelle et subjective. Si nous examinons de près cette conception, ce qui nous frappe tout d'abord, c'est son caractère intellectualiste. Un objet ou un état d'âme peut être dit final, même alors que sa possibilité ne présuppose pas nécessairement la conception d'une

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 225; Barni, t. I, p. 95 et 96. La traduction de ce passage est tout à fait inexacte chez Barni qui rend notamment « die Zweckmässigkeit kann also Zweck sein » par « il peut y avoir finalité sans qu'il y ait fin » ce qui constitue évidemment un contre-sens.

fin, dès que nous ne pouvons expliquer et comprendre cette possibilité, qu'en lui donnant pour principe une causalité agissant d'après des fins, de telle sorte qu'en nous trouvant devant certaines formes, tout en ne plaçant pas les causes de ces formes dans une volonté, nous sommes obligés, pour nous en expliquer la possibilité, de la déduire d'une volonté. Or, nous le demandons, en quoi la finalité ainsi entendue peut-elle trouver place dans la représentation du Beau, peut-elle appartenir à l'acte esthétique? Nous avons dit et répété à satiété, avec notre philosophe, que la représentation esthétique était un acte spontané, qu'elle était caractérisée avant tout par le sentiment irrésistible de plaisir qui jaillit de la contemplation superficielle des objets, et que la connaissance proprement dite ne pouvait et ne devait y intervenir en aucune façon. Que nous importe que la possibilité d'un objet dépende ou ne dépende pas d'une volonté ; que nous importe que nous puissions nous l'expliquer ou ne pas nous l'expliquer sans l'intervention d'une volonté, puisque la représentation esthétique, par définition, ne vise en aucune façon ni la possibilité des objets ni l'explication de cette possibilité? Si nous étions obligés, pour éprouver le sentiment esthétique, de nous préoccuper de la possibilité ou de l'impossibilité, de l'explication de la possibilité ou de l'impossibilité des objets ou des formes des objets qui nous le procurent, il faudrait évidemment qu'un travail intellectuel, très long et très ardu parfois, précédât le sentiment esthétique, de telle sorte que, d'immédiat et de spontané, celui-ci deviendrait nécessairement médiat et discursif. Kant a beau essayer d'établir une distinction entre le fait que la possibilité d'un objet exige réellement la représentation d'une fin, et le fait que, pour comprendre et pour expliquer cette possibilité, nous sommes obligés d'admettre une causalité d'après des fins, d'établir une distinction entre la finalité objective et la finalité subjective. Il est incontestable qu'à un certain point de vue la seconde forme de finalité est bien subjective ; mais la question n'est pas là. Ce qui est en question, c'est de savoir si, oui ou non, nous sommes obligés, dans l'acte esthétique, de nous préoccuper en quoi que ce soit de la possibilité des objets ou des formes d'objets, et de l'explication de cette possibilité. Si non, il est impossible de comprendre jusqu'ici en quoi la finalité peut bien intervenir dans l'acte esthétique. Si oui, l'acte esthétique a complètement changé de nature ; il est devenu intellectuel au premier chef et il ne se distingue plus de l'acte de la connaissance que par le plaisir qui l'accompagne, distinction qui n'en est pas une, puisque, d'après Kant lui-même, il y a des actes intellectuels qui peuvent parfaitement être accompagnés de plaisir, et puisque, d'après nous,

il ne saurait y en avoir qui ne fussent pas accompagnés de quelque manifestation de sentiment. Si donc l'expression n'a pas dépassé la pensée de notre auteur, et si nous l'avons bien comprise, nous sommes ramenés purement et simplement à l'intellectualisme, et la conception kantienne de la finalité ne se distingue en rien de celle de Leibnitz et de Baumgarten.

Ce qui, cependant, doit nous faire hésiter ici, c'est que si Kant a pris, d'une part, un soin extrême de distinguer sa théorie de celle de Burke, il a, de l'autre, combattu avec la même vigueur et peut-être même avec plus de vigueur celle de Leibnitz et de Baumgarten. Kant commence par distinguer entre la finalité objective externe ou l'utilité, et la finalité objective interne ou la perfection. Toutes deux, fait-il observer tout d'abord, ne pouvant être reconnues qu'au moyen du rapport d'une diversité à une fin déterminée, et partant par un concept, excluent évidemment la finalité purement formelle, la finalité sans concept, la finalité sans fin. Ainsi, quant à l'utile, il ne saurait en aucune façon constituer la cause déterminante du sentiment esthétique, étant donné qu'il suppose toujours un concept, — ce à quoi l'objet, la forme donnée, peut être utile, — et qu'alors la satisfaction esthétique ne saurait plus être spontanée et immédiate.

Quant à la finalité objective interne, à la perfection, il semble au premier abord plus difficile d'en affirmer l'absolue indépendance du sentiment esthétique. Toute l'esthétique antérieure à Kant, sauf l'école anglaise, depuis Platon jusqu'à Wolff et Baumgarten, en passant par Aristote, les Néo-Platoniciens, Saint-Augustin, Descartes et ses disciples, Leibnitz enfin, bien plus, presque toute l'esthétique post-kantienne, depuis les grands idéalistes allemands jusqu'aux esthéticiens évolutionnistes de nos jours, a cherché la raison déterminante du sentiment du Beau dans une perfection plus ou moins distinctement perçue, plus ou moins consciente, dans la perfection physique, intellectuelle ou morale des hommes. Nous avons montré, quand nous avons étudié l'esthétique de Leibnitz, que cette conception ne faisait du Beau qu'une forme, qu'une manifestation, qu'une révélation, qu'un reflet du Vrai et du Bien, et que si on la poussait jusqu'à ses dernières conséquences, que si l'on admettait que la perfection intellectuelle et morale fût accomplie, que les objets fussent parfaitement connus dans leur nature intime et dans les innombrables rapports qu'ils entretiennent avec les objets qui les entourent, que la science fût complète, que la dialectique fût parachevée, que la formule-mère, d'où s'écoulerait, comme des conséquences nécessaires, la chaîne ininterrompue de toutes les sciences particulières, de toutes les lois et de tous les

phénomènes; si, disons-nous, la perfection intellectuelle pouvait être atteinte, le Beau, qui ne doit son existence qu'à la vision imparfaite et trouble de la perfection, n'aurait plus aucune place dans l'Univers et s'évanouirait nécessairement. Il est donc de la plus haute importance d'examiner, jusqu'à quel point, l'esthétique kantienne est fondée dans les objections qu'elle adresse à la théorie de l'identité du Beau et du parfait.

L'on est étonné et quelque peu déçu lorsque Kant, pour discuter la théorie de la perfection, revient à son argument de tout à l'heure, à savoir, à la nécessité, pour la finalité objective interne aussi bien que pour la finalité objective externe, d'un concept. Nous avons montré longuement en effet, que, dans sa conception de l'acte esthétique, Kant avait introduit un élément intellectuel, logique, discursif, qui en avait profondément modifié le caractère « sentimental »[1], de telle sorte qu'il nous semble inadmissible que ce soit sur l'absence de ce caractère intellectuel et logique qu'il se fonde pour différencier le Beau du parfait. Si Kant était resté fidèle à sa conception primitive ; si, mû par les raisons théoriques que nous avons indiquées, par l'obligation de légitimer l'universalité et la nécessité, il n'avait pas fait précéder le sentiment, — qui devait jaillir, immédiat et spontané, de la simple représentation des objets, de la simple appréhension de la forme des objets, — d'un travail intellectuel, toute confusion entre le Beau et le parfait eût été impossible. Mais pour la forme modifiée de l'acte esthétique que nous avons exposée, dans laquelle nous avons vu un travail intellectuel, une subsumption sous un rapport de facultés, précéder le sentiment, l'argument de l'impossibilité du concept ne saurait valoir, et si Kant n'en avait pas d'autre à fournir, il faudrait affirmer, avec la plupart et les plus grands des esthéticiens, l'identité essentielle et fondamentale du Beau et du parfait.

Aussi bien Kant tente-t-il d'alléguer d'autres raisons contre cette identité, raisons qu'il essaie même d'étayer et d'illustrer par un exemple, le seul que nous trouvions dans la Critique du Jugement. « Ce qu'il y a de formel », dit-il, « dans la représentation d'une chose, c'est-à-dire l'accord de la diversité avec une unité qui reste indéterminée, ne peut révéler par lui-même une finalité objective. En effet, comme dans cette unité on fait abstraction *de la fin*, de ce que doit être la chose, il ne reste dans l'esprit du contemplateur que la finalité subjective des représentations. Celle-ci nous fournit bien une certaine finalité de l'état du sujet dans la représentation, et dans cet état une certaine facilité, *Behaglichkeit*, à

1. Nous employons l'adjectif sentimental dans le sens de « de sentiment », comme plus rapide et plus expressif.

saisir par l'imagination une forme donnée, mais non la perfection de quelque objet, qui serait pensée par le concept d'une fin. Ainsi, par exemple, si je rencontre dans une forêt une pelouse entourée d'un cercle d'arbres, et que je ne m'y représente point la fin qu'elle peut avoir, comme de servir à la danse des villageois, je ne trouve pas, dans la simple forme de l'objet, le moindre concept de perfection. Mais, se représenter une finalité formelle *objective* sans fin, c'est-à-dire la simple forme d'une *perfection* (sans matière et sans le concept de ce avec quoi il faut qu'il y ait accord) c'est une véritable contradiction [1] ».

Que faut-il penser maintenant de cette théorie et de cet exemple? Pour la théorie, elle est la même que celle que nous avons examinée et condamnée dans le paragraphe précédent. Du moment qu'il y a dans la représentation accord des éléments divers avec une unité, il y a processus logique, il y a concept, puisque cette unité ne saurait être autre chose qu'un concept. Qu'elle reste déterminée ou indéterminée, peu importe ; ou plutôt, à y regarder de près elle ne saurait rester indéterminée. Pour constater que, dans une représentation, les éléments divers convergent vers une unité, il faut évidemment connaître cette unité, sans quoi toute constatation de ce genre serait impossible. Il y a donc concept même dans la finalité formelle subjective, tout comme dans la finalité formelle objective, et là encore, Kant a été incapable de différencier véritablement le Beau du parfait. Mais, objecte Kant, cette unité n'est pas considérée comme fin ; on fait abstraction de ce qu'elle doit être, de sorte qu'il ne reste comme finalité que la finalité subjective des représentations de l'esprit. Mais objectons-nous, l'un des deux. Ou bien, dans la représentation esthétique, nous ne nous préoccupons en aucune manière de l'accord des éléments divers avec une unité, — accord qui, objectivement, peut exister, bien plus, qui existe toujours, mais dont subjectivement, nous pouvons ne pas nous préoccuper, et dont, d'après nous, on ne se préoccupe pas, — et alors il n'y a, en effet, ni concept ni fin. Ou bien, nous nous préoccupons de l'accord des éléments divers d'une représentation avec une unité vers laquelle ces éléments convergent et conspirent, et alors cette unité, ce concept, que pourrait-il être si ce n'est la fin de l'objet donné, la fin étant précisément ce vers quoi conspirent tous les éléments d'un objet. Nous enfermons Kant là encore dans le même dilemme que plus haut, et dont, pas plus ici que là, il ne nous paraît pouvoir sortir. S'il y a, devant l'objet donné, autre chose que sentiment

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 232, 233.; Barni, p. 108, 109.

spontané et immédiat de plaisir, il y a nécessairement représentation de fin, et le Beau n'est pas autre chose que la représentation confuse et trouble de la perfection intellectuelle ou morale. Si, au contraire, il n'y a que sentiment spontané et immédiat, alors, comme nous le montrerons plus loin, il n'y a plus universalité et nécessité du jugement esthétique, et le but essentiel de l'esthétique de Kant, la fin dernière en vue de laquelle toute la Critique du Jugement avait été composée, se trouve manquée.

Quant à l'exemple, il nous révèle d'une façon très intéressante la perplexité dans laquelle se trouvait Kant entre les deux conceptions qui se partageaient évidemment son esprit, entre la conception qui faisait du sentiment la racine véritable et unique de l'état et de l'acte esthétiques, et la conception suivant laquelle le sentiment est précédé et comme étouffé par des opérations logiques. Lorsque nous rencontrons dans une forêt une pelouse entourée d'un cercle d'arbres et que nous ne nous représentons pas la fin qu'elle peut avoir, comme de servir à des jeux, à des danses, etc., nous ne trouvons dans la simple forme de l'objet le moindre concept de perfection. Si nous analysons ce qui doit se passer dans notre esprit, en prenant pour texte la théorie de Kant exposée plus haut, nous commençons par constater la forme de l'objet, c'est-à-dire l'accord de la diversité avec une unité qui, il est vrai, reste indéterminée ; ce qui, appliqué au cas dont il s'agit, veut dire, que nous commençons par constater la forme particulière de la disposition des arbres en cercle et son accord, — avec quoi d'autre, si ce n'est avec l'unité qui a présidé à cette disposition particulière, qui lui a préexisté, qu'elle réalise, c'est-à-dire, en somme, la fin qu'elle doit remplir, comme de servir à des jeux, etc. Sans doute, Kant soutient que cette fin n'est pas déterminée, mais qu'elle reste imprécise dans notre esprit. Nous jouons avec le concept de la finalité comme, dans l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, l'entendement joue avec l'hypothèse d'un concept possible qu'il se refuse à déterminer, mais dont il est toujours sûr que, quand il le faudra, il pourra l'atteindre et le fixer. Je sais pertinemment, que si les arbres sont disposés en cercle, c'est qu'une pensée, un concept, une fin a présidé à cette disposition : seulement, au lieu de m'arrêter à chercher quelle peut être cette fin, ce concept, cette pensée, je me borne à jouir du sentiment de plaisir que cette disposition, et un autre élément que nous allons examiner tout à l'heure, nous causent. Mais, malgré toutes ces restrictions, nous nous croyons fondés à affirmer que, regardée de près, la finalité formelle subjective de Kant se réduit, tout comme chez les intellectualistes, à une finalité objective restant indéter-

minée, que, par conséquent, pour Kant aussi, il n'y a pas de finalité sans fin, mais seulement une finalité sans fin déterminée et précise.

Si l'on examine avec attention la conception de la finalité formelle et subjective de Kant, on s'aperçoit qu'au fond notre philosophe entend, sous le terme de finalité formelle et subjective, deux choses très distinctes. Ce n'est pas de deux interprétations possibles de la pensée kantienne que nous entendons parler, mais bien de deux théories qui se disputent visiblement l'esprit de Kant et qui l'emportent successivement l'une sur l'autre. Il en est, tout naturellement et nécessairement, de la finalité formelle et subjective, comme il en était du jugement esthétique en général. Tout de même que, pour ce dernier, nous avons vu coexister chez Kant la conception du plaisir, préexistant à toute intervention de l'entendement, et la conception de l'intervention de l'entendement, préexistant au plaisir et en constituant la raison déterminante ; tout de même finalité formelle et subjective veut dire, d'une part : vision de l'unité vers laquelle conspirent tous les éléments de l'objet donné, de sa fin, vision trouble et confuse, à laquelle la raison ne s'arrête pas, mais avec laquelle elle joue, comme dans le jugement esthétique l'entendement joue avec la possibilité d'un concept ; et, de l'autre, — et c'est là, à la vérité, le sens auquel Kant s'arrête le plus souvent et sur lequel nous allons maintenant insister, — finalité subjective proprement dite, c'est-à-dire conscience de la prédétermination des formes d'un objet donné pour l'exercice final, pour le jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement.

La finalité subjective réside, en effet, essentiellement dans la prédétermination sentie ou perçue des formes d'un objet donné pour les facultés de connaître en jeu dans le Jugement en général, pour l'imagination et l'entendement. Si l'on pose un instant avec Kant, que la finalité d'un objet ne consiste que dans le rapport à notre entendement, ou plutôt aux représentations de notre entendement, il semble que la seule fin que cet objet puisse remplir soit précisément de s'accorder avec le jeu normal, facile et harmonieux de nos facultés de connaître. D'après cette conception, la forme de l'objet et la contemplation de l'objet ne sont qu'une seule et même chose, ce qui explique l'identité de la finalité subjective et de la finalité formelle. Nous nous trouvons tout naturellement ramenés par là à ce que nous avons dit plus haut sur l'accord de l'imagination et de l'entendement. Quand, dans la simple contemplation d'un objet, les deux facultés de connaître, dont l'action concordante constitue le Jugement en général, à savoir l'imagination et

l'entendement, tombent spontanément d'accord et s'avivent, se renforcent, s'accroissent réciproquement, il s'établit une harmonie de nos facultés de connaître, il naît un état d'âme harmonieux, un état d'âme final, qui est uniquement subjectif ; seulement, cet état, nous le rattachons nécessairement au phénomène qui l'a provoqué, et nous considérons celui-ci aussi comme final.

Que faut-il penser maintenant de cette seconde conception de la finalité formelle et subjective ? Un objet est dit final subjectivement, lorsque sa forme met spontanément d'accord nos facultés de connaître, lorsqu'il semble prédéterminé pour le jeu facile et harmonieux de l'imagination et de l'entendement. Cette finalité est-elle vraiment subjective dans le sens que Kant lui prête ? Ce n'est pas encore ici le moment de nous entendre définitivement sur la subjectivité et sur l'objectivité du Beau. Nous aurons à montrer que, pour cette question comme pour toutes les questions essentielles de son esthétique, Kant n'est pas arrivé à une solution uniforme et concordante ; nous aurons à montrer que si, d'une part, il fait résider le Beau uniquement dans le jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement, de l'autre, il est absolument impossible d'expliquer ce jeu harmonieux sans supposer dans les objets eux-mêmes des caractères déterminés qui le provoquent. Ici, ce que nous avons à nous demander, c'est de savoir si Kant ne s'est pas abusé en transportant la subjectivité des facultés en jeu dans le jugement esthétique à la finalité ; en d'autres termes, s'il n'a pas appelé subjective la finalité, uniquement parce que les facultés, pour lesquelles la forme de l'objet était finale, sont naturellement des facultés de notre esprit, sont subjectives. Ainsi, quand nous nous trouvons devant un objet dont les formes semblent prédéterminées pour le jeu aisé et harmonieux de l'imagination et de l'entendement, cette prédétermination, cette finalité peut-elle être véritablement appelée subjective ? Non-seulement la cause de cette finalité doit se trouver nécessairement dans l'objet lui-même, de sorte que la finalité est proprement objective, — nous avons réservé cet argument et nous n'avons pas, par conséquent, le droit d'en trop tirer parti, — mais encore la finalité elle-même ne peut pas être subjective, si cela veut dire : être conçue sans représentation d'une fin. Pour qu'en effet un objet me paraisse final, dans le sens indiqué plus haut, il faut tout au moins que nous ayons présente à l'esprit l'idée de l'accord possible et nécessaire pour la connaissance en général de l'imagination et de l'entendement, c'est-à-dire une idée de fin.

Nous pouvons donc légitimement conclure que le terme de finalité sans fin est mal choisi. Au demeurant, après comme avant

l'analyse de Kant, il ne saurait y avoir finalité sans qu'il y ait fin, que cette fin d'ailleurs soit l'unité vers laquelle conspirent tous les éléments d'un objet donné, ou l'unité, l'accord vers lequel conspirent nos facultés de connaître. En second lieu et surtout, nous pouvons affirmer que la conception de la finalité formelle et subjective ne fait qu'accentuer la conversion de Kant vers l'intellectualisme, que nous avons déjà constatée à propos de la théorie de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. De même que, dans celle-ci, le plaisir était précédé d'une intervention de l'entendement, tout de même la finalité formelle et subjective, ou plutôt la conscience de cette finalité qui constitue proprement le plaisir esthétique, est précédée de la constatation de cette finalité, c'est-à-dire d'un acte intellectuel, ce qui est en contradiction avec les fondements premiers de la conception esthétique de notre auteur. Nous avons montré, à la fin du paragraphe précédent, que la solution intermédiaire qu'il propose, à savoir, l'identité de la conscience de la finalité purement formelle dans le jeu des facultés cognitives du sujet et du plaisir esthétique, ne résout en aucune façon le problème, vu que, il faut toujours que ce soit, ou bien le plaisir, réaction immédiate et spontanée du Moi en face d'un objet extérieur, qui précède la conscience de la finalité de cet objet pour nos facultés de connaître, acte intellectuel ou discursif, ou bien la conscience de la finalité qui précède le plaisir. Le problème reste donc toujours, même après l'intervention de la théorie de la finalité formelle et subjective, au point exact où nous l'avions laissé. Nous constatons toujours, que la pensée de Kant est partagée entre deux conceptions qui nous semblent absolument antinomiques, à savoir la conception du jugement esthétique, où le sentiment précède toute intervention, quelle qu'elle fût, de la faculté de connaître, et la conception de ce Jugement, où une intervention quelconque du connaître, qu'on l'appelle la tendance vers le connaître, vers le Jugement en général ou la conscience de la finalité d'un objet donné pour le jeu normal et harmonieux de l'imagination et de l'entendement, précède le sentir.

VIII

Jusqu'à présent, notre discussion de la conception kantienne du jugement esthétique a consisté à opposer à cette conception la thèse fondamentale de Kant, suivant laquelle ni la raison détermi-

nante, *Bestimmungsgrund*, ni le prédicat d'un jugement esthétique, ne saurait être un concept; suivant laquelle, selon la formule très précise que Kant aime à répéter, il ne saurait y avoir de passage entre un concept et un sentiment de plaisir, *denn von Begriffen gibt es keinen Uebergang zum Gefühle der Lust oder Unlust.*

Nous allons maintenant changer de tactique et nous demander si cette théorie est valable, de manière que, après avoir reproché jusqu'ici à Kant de s'être compromis en quelque sorte en donnant trop de gages, et des gages trop importants à l'intellectualisme que, cependant, il s'était proposé de combattre et de remplacer par le « sentimentalisme » esthétique, nous allons, au contraire, lui reprocher maintenant de n'avoir pas fait assez de concessions à cette théorie, concessions qui, d'ailleurs, n'enlevaient rien aux fondements absolument solides sur lesquels il avait échafaudé sa doctrine.

Si Kant affirme que le Jugement esthétique est un jugement dont ni la raison déterminante ni le prédicat ne peut être un concept, qu'il ne peut pas y avoir, dans le domaine du Beau, de passage du concept au sentiment, qu'y a-t-il de vraiment fondé dans cette théorie, et quel en est pour Kant le sens véritable? Notre philosophe soutient et avec raison, que la contemplation d'un objet donné et la jouissance qu'elle nous procure, ne sauraient en aucune façon se réduire à la connaissance proprement dite de cet objet. « Se représenter par la faculté de connaître d'une manière claire ou confuse un édifice régulier, bien approprié à son but, c'est tout autre chose que d'avoir conscience du sentiment de satisfaction qui se mêle à cette représentation », dit-il très justement. Nous avons montré plus haut en quoi la contemplation du Beau se distingue de la connaissance du vrai, comment, dans celle-là, l'imagination et l'entendement jouent un rôle tout autre que dans celle-ci; comment, devant le Beau, c'est l'imagination, essayant de rendre la superficie, les contours, les couleurs de l'objet dans toute leur saillie et dans tout leur éclat, qui joue incontestablement le premier rôle et ne laisse à l'entendement que celui d'un auxiliaire utile mais secondaire, tandis que, quand il s'agit du vrai, de la connaissance proprement dite, c'est, au contraire, l'entendement qui, après avoir, à la vérité, commencé par suivre le travail de découverte de l'imagination, l'emporte définitivement, abandonne cette dernière comme un instrument désormais inutile, et règne, en maître incontesté, dans son domaine de phénomènes, de lois et de formules.

Mais cela étant admis et accordé, s'ensuit-il vraiment qu'il ne

peut y avoir de concept du Beau, qu'il ne peut y avoir dans notre esprit, sans que la pureté du sentiment esthétique en soit nécessairement entaché, un concept de l'objet qui le provoque en nous, qu'il ne peut y avoir vraiment de passage du concept au sentiment.

Là encore, c'est une erreur psychologique que nous avons à reprocher à Kant. Déjà Schiller fait remarquer avec raison, qu'avoir un concept du Beau et qu'être ému par ce concept, n'est en aucune façon la même chose [1]. Et, à la vérité, n'est-il pas évident qu'on peut soutenir avec Kant que le jugement esthétique ne repose pas sur des concepts, n'a pas pour motif, *Bestimmungsgrund*, des concepts, sans cependant contester que nous puissions avoir néanmoins dans notre esprit des concepts des objets de ce jugement. Quand nous nous trouvons devant une madone de Raphaël, devant une statue de Michel-Ange, devant un héros de drame ou de roman de Sophocle, de Shakespeare, de Racine, de Gœthe, de Balzac ou de Tolstoï, nous savons pertinemment que ce sont des hommes et des femmes que ces artistes ont eu la prétention de représenter. Nous avons, par conséquent, dans l'esprit leur concept; nous savons parfaitement la fin qu'ils doivent remplir sans que cependant notre sentiment esthétique perde quoi que ce soit de sa vivacité, de sa fraîcheur, de son intensité, sans qu'il s'y mêle quoi que ce soit de logique, de conceptuel, de scientifiquement aride. C'est que Kant ne s'aperçoit pas, — et c'est là, nous l'avons déjà dit pour les rapports du Beau avec l'agréable, avec l'utile, avec la perfection intellectuelle et morale, la véritable solution du problème du jugement esthétique, — qu'il y a dans le jugement esthétique deux moments, deux stades qu'il identifie, et sans la séparation desquels il est absolument impossible de voir clair dans l'acte par lequel nous saisissons le Beau et par lequel nous en jouissons. Nous commençons devant un beau paysage, devant une belle créature humaine, devant une noble création de l'art, par éprouver immédiatement, spontanément, irrésistiblement, un sentiment de jouissance, dans lequel entre comme élément premier et essentiel la jouissance purement sensuelle que Kant a voulu exclure indûment de l'état esthétique proprement dit. Sans doute à ce premier élément viennent s'agglutiner d'autres plus subtils et plus complexes, les sentiments intellectuels directs et associés et les sentiments moraux, qui, d'ailleurs, dans le sentiment esthétique total n'ont pas de vie propre et originale, mais qui se fondent dans un seul et unique sentiment de satisfaction d'autant plus intense, que notre être tout entier, depuis la sourde vibration sensuelle jusqu'au lumineux épanchement de notre raison théorique et pratique, a été touché et a joui.

1. *Schiller's Briefwechsel mit Körner*, 2e édition, Gœdeke, Leipzig, 1878, t. II, p. 18.

Mais il importe de constater que la conscience pure et simple d'une satisfaction uniquement sensible constitue le premier stade de l'acte esthétique dans lequel, en effet, comme l'avait soutenu Kant tout d'abord, et comme nous n'avons cessé de le soutenir contre lui, il n'y a aucune intervention de l'entendement, du concept, de la logique. Nous nous sommes trouvés devant un objet, nous l'avons appréhendé et nous jouissons; il y a véritablement coup de foudre. Seulement, à ce premier moment tout de sentiment, il en succède un autre ; par un jugement, conceptuel cette fois, médiat, logique, on peut se rendre compte de ce que l'on a éprouvé, on peut démontrer ce que, par le sentiment purement esthétique, on n'a fait que sentir. L'intelligence, en tant que faculté discursive de l'esprit, intervient donc dans le jugement esthétique ; seulement, elle n'intervient qu'*après* le sentiment et qu'à l'occasion du sentiment ; elle ne fait que confirmer, que répéter en termes logiques ce que le sentiment avait balbutié dans son langage obscur mais cependant si étrangement expressif et si universellement compris. Qu'importe que devant ce paysage de Corot, flottant comme une vapeur légère dans une atmosphère d'or et d'argent, je me rende compte que c'est un coin de terre réel que l'artiste a voulu représenter, que je reconnaisse même telle avenue, tel étang dont il s'est inspiré ; en éprouvé-je une sensation moins vive, un sentiment moins profond, une satisfaction moins purement artistique ?

Il semblerait que Kant, comme Leibnitz et Baumgarten, n'eût fondé sa théorie du Beau ni sur les arts plastiques, ni sur les arts du Verbe, mais bien sur les arts des sons. C'est dans le plaisir musical profond, intime, faisant vibrer notre être tout entier, que n'entre véritablement aucun élément logique, aucune notion, nul concept. S'il y a eu, au XVIII^e^ siècle, des musiciens qui, comme le fameux abbé Vogler, ont prétendu rendre par des combinaisons de sons des combinaisons de pensées ; si, à notre époque, de très grands artistes comme Berlioz et l'école des symphonistes français contemporains qui est sortie de lui, prétendent par des sons et des rhythmes décrire des paysages déterminés, évoquer des civilisations disparues ou exotiques, il est hors de doute que ce sont là des tentatives vaines, et que, sans l'indication verbale, sans le « programme », l'auditeur serait la plupart du temps extrêmement embarrassé de deviner de quelle combinaison de pensées, de quel paysage, de quelle civilisation il s'agit. C'est dans la musique que, véritablement, il ne peut y avoir de passage du concept au sentiment. Comme nous le verrons quand nous en arriverons aux arts, la musique ne peut évoquer que certains sentiments très peu nombreux, très vagues, sentiments de plaisir et de peine, d'amour

et de haine, qui sont comme un canevas sur lequel l'imagination de chaque auditeur, selon son tempérament, selon son état d'âme présent et toute la chaîne de ses états d'âme passés, brode les fleurs les plus diaprées et les plus différentes.

Mais il n'en va pas de même des arts plastiques et des arts de la parole. Sans parler des fins tyranniques qui s'imposent à l'imagination de l'architecte chargé de construire un temple, un palais, une caserne, une maison d'habitation, il est évident que le sculpteur, le peintre, le poète a toujours devant les yeux, — pour rendre par le marbre, par le pinceau, par l'harmonie des mots artistement assemblés, un groupe d'hommes, un paysage, un caractère, — une fin déterminée, un concept, et que le spectateur ou le lecteur ne peut pas ne pas tenir compte, jusqu'à un certain point, de cette fin et de ce concept.

Aussi bien Kant a-t-il été obligé de l'avouer lui-même, et d'établir une distinction que les principes de son esthétique sont impuissants à justifier. C'est à la distinction en beauté libre ou vague, *pulchritudo vaga*, et en beauté adhérente, *pulchritudo adhaerens*, que nous faisons allusion. Etant donné que la beauté véritable pour Kant doit être sans aucun élément conceptuel, doit être irréductible à toute notion, ne doit, par conséquent, rien signifier, les seules beautés que son système puisse admettre et légitimement expliquer, sont des objets et des formes que nul concept ne peut fixer. Ce sont les objets les plus simples, les plus humbles, les plus vides de réalité comme « les fleurs, les dessins tracés avec liberté, les lignes entrelacées sans but, les rinceaux, quelques oiseaux, les animaux de la mer, les tapisseries, les arabesques et les fantaisies sans thème en musique, » qui, d'après Kant, peuvent seuls donner lieu à des jugements esthétiques véritables, purs de tout mélange intellectuel, qui, seuls, sont capables de provoquer ce libre jeu de l'imagination et de l'entendement qui caractérise le jugement sur le Beau. Puis, s'apercevant que le jugement esthétique serait singulièrement amoindri et réduit s'il ne devait s'appliquer qu'à des objets de ce genre, il introduit à côté de la beauté libre la beauté adhérente, qui, elle, est réductible à des concepts, et à côté du pur jugement de goût, où la liberté de l'imagination, se jouant dans la contemplation des formes, est illimitée, le jugement de goût mi-esthétique et mi-intellectuel, où la liberté de l'imagination est entravée par la fin que l'objet a la mission de réaliser, par le concept qu'il est chargé d'exprimer.

Voilà par quel détour Kant introduit dans son système tout ce que le bon sens et les théoriciens de tous les temps ont considéré comme des beautés véritables. C'est, à la vérité, une présomption

fâcheuse pour les principes d'un système du Beau que d'être obligé d'introduire subrepticement, comme par une porte basse et dissimulée, ce qui fait l'objet propre du système. Seulement Kant, à y regarder de près, n'a même pas cette ressource ; il avait, pour continuer notre métaphore, clos si hermétiquement toute porte pouvant donner accès au Beau conceptuel, qu'il lui est impossible d'en rouvrir une, sans faire s'écrouler tout son édifice. Après avoir affirmé, avec l'insistance et l'énergie que nous avons vues, que le Beau est irréductible au concept, qu'il n'y a pas de passage de la notion au sentiment, que le jugement esthétique est essentiellement un jugement dont la raison déterminante et le prédicat ne peuvent être une connaissance, un élément de connaissance, *Erkenntnissstück*, il n'a évidemment pas le droit maintenant d'introduire un jugement esthétique qui suppose comme raison déterminante, comme *Bestimmungsgrund*, un concept. Nous en arrivons, là encore, à cette antinomie que, depuis le commencement de notre examen de la théorie kantienne du jugement esthétique, nous n'avons pas cessé d'opposer à notre philosophe. Ou bien le jugement esthétique est un jugement dont la raison déterminante et le prédicat sont le sentiment, — et alors il ne peut y avoir que des beautés libres et tout ce qui a été considéré et est considéré par ceux qui sentent et ceux qui jugent le Beau, comme les suprêmes manifestations esthétiques, tous les chefs-d'œuvre des arts plastiques et des arts de la parole, les poèmes de marbre des Hellènes, les cathédrales gothiques, les madones de Raphaël, les Vénus du Titien et tous les poèmes et tous les drames et tous les romans, tout cela, tout ce qui depuis les origines des civilisations a ravi les sens et la raison des hommes, doit être impitoyablement chassé du domaine du Beau ; ou bien, le jugement esthétique peut avoir pour raison déterminante un concept, on peut imaginer un passage du concept au sentiment, — et alors le jugement n'est plus esthétique, mais bien logique avec accompagnement, comme en sourdine, de sentiment. Pour nous donc, Kant n'a pas le droit de poser, à côté de la beauté vague, la beauté adhérente, d'admettre, à côté du jugement esthétique proprement dit, le jugement esthétique hybride et bâtard qui admet des concepts. Là encore, l'erreur de Kant a consisté à n'avoir admis qu'une seule forme du Beau, qu'un seul moment dans l'acte esthétique. S'il avait distingué dans cet acte des stades différents, tout d'abord le stade sensuel ou plutôt si le mot pouvait s'écrire, le stade « sensationnel » et « sentimental » ; puis le stade intellectuel ou conceptuel, et enfin le stade moral, il aurait évité la contradiction que nous venons de lui reprocher, tout comme celle

que, en abordant sa théorie de l'idéal, nous allons avoir à lui reprocher immédiatement.

IX

Kant, en effet, quelque contraire que cela soit aux principes premiers de sa théorie du Beau, admet, nous le savons, un idéal de beauté. Cet idéal ne peut évidemment pas être pour lui une règle objective prédéterminant par des concepts ce qui est beau, puisque, — Kant revient ici sur ses affirmations primordiales et les renforce, — le jugement esthétique a son principe déterminant, non pas dans le concept d'un objet, mais bien dans le sentiment d'un sujet. Il est donc impossible et contradictoire de chercher un criterium universel du Beau; tout au plus peut-on considérer comme des modèles, comme *exemplaires*, certaines œuvres sur lesquelles il y a jugement unanime de tous les temps et de tous les peuples, ce qui nous permet de conclure « à un principe commun à tous les hommes, mais profondément caché de l'accord qui doit exister entre eux dans la manière de juger des formes sous lesquelles les objets leur sont donnés[1]. » Le modèle suprême, le prototype du goût ne peut donc être qu'une Idée que chacun doit tirer de lui-même, ou plutôt un idéal, puisqu'il ne peut être représenté par des concepts mais bien seulement par des images particulières, ce qui explique que l'idéal du goût n'est pas un idéal de la raison pure ou de la raison pratique, mais bien seulement un idéal de l'imagination, faculté des représentations particulières. Cet idéal, il est bien évident qu'il ne saurait valoir que pour les beautés adhérentes, déterminées par des concepts et d'une finalité objective ; non-seulement il ne peut y avoir un idéal des beautés vagues proprement dites, des fleurs, d'un paysage, mais encore des beautés dépendantes de fins déterminées, d'une belle habitation, d'un bel arbre, d'un beau jardin, etc., tous objets où la finalité est presque aussi libre que dans les beautés vagues. Au fond, il ne peut y avoir d'idéal que pour l'homme, c'est-à-dire pour l'être unique de la création, qui trouve en lui-même le but de son existence, qui par la raison est capable de se déterminer à lui-même ses propres fins et qui, quand il les tire, ces fins, de la perception extérieure, peut cependant les mettre d'accord avec ses fins essen-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 237 ; Barni, t. I, p. 116.

tielles et générales. En d'autres termes, toute beauté adhérente dépend d'un concept que nous ne parvenons pas, la plupart du temps, à fixer et à formuler, mais vers lequel, dans toute contemplation esthétique, nous aspirons inconsciemment. Le plus élevé de tous ces concepts est le concept de l'homme ; c'est celui dans lequel l'organisation du monde des phénomènes se parachève, et c'est pour cela que la forme humaine est l'idéal de la raison esthétique. L'homme seul, c'est-à-dire un être à la fois sensible et supra-sensible, est capable de sentir l'harmonie de ses facultés sensibles et de ses facultés intellectuelles, est capable d'aspirer à l'harmonie idéale de ces deux facteurs opposés de son essence [1].

Dans l'idéal maintenant il faut distinguer, tout d'abord, l'idée normale esthétique et l'idéal proprement dit : l'idée normale, le type qui sert comme de principe intentionnel à la technique de la nature et auquel l'espèce tout entière est seule adéquate, et que Kant explique par un effet « dynamique », résultant de l'impression de toutes les images d'un même genre sur l'organe du sens intérieur où celles-ci se fondent en une seule image typique, idée normale qui varie naturellement de race à race et d'individu à individu ; et l'idéal proprement dit qui n'existe que pour la figure humaine et qui consiste dans l'expression des idées morales rendues visibles, incarnées dans des représentations corporelles.

Si nous examinons cette théorie, nous sommes frappés, tout d'abord, par la volte-face absolue qui vient de s'opérer dans le système de Kant. A la vérité, ce changement radical, nous devions le pressentir. De toute notre discussion ressortait clairement que, tout en étant parti de principes directement opposés à l'intellectualisme esthétique, malgré lui, Kant avait donné peu à peu, avec des réticences sans doute et des retours en arrière, des gages à la théorie qu'il s'était proposé de combattre. Nous avions vu que le jugement esthétique qui, dans l'intention primitive de notre philosophe, devait être un jugement de sentiment, c'est-à-dire dont le principe déterminant et le prédicat étaient un sentiment de plaisir ou de peine ou tout au moins un sentiment immédiatement lié au sentiment de plaisir et de peine, et où la connaissance ne devait intervenir que pour donner à l'impression immédiate et spontanée, subie irrésistiblement par le spectateur en face de l'objet donné, une forme logique, nous avions vu que ce jugement était devenu un jugement logique, où c'est un connaître, indéterminé à la vérité, ou plus précisément une tendance vers le connaître

1. Cf. Windelband, *Die Geschichte der neueren Philosophie*, t. II, p. 165, 166.

qui précède, et où le plaisir ne fait que suivre et qu'accompagner le travail intellectuel. Nous avions vu encore que la conception de la finalité sans fin était insoutenable, et que toutes les fois que Kant avait essayé de préciser ce qu'il entendait par ce terme, il était obligé d'admettre, lui aussi, une finalité avec des fins, à la vérité indéterminées et subjectives à de certains points de vue, mais réelles et objectives à d'autres. Quoi d'étonnant alors que ces germes d'intellectualisme aient levé, et que nous nous trouvions en face maintenant d'une théorie de l'idéal à laquelle tous les esthéticiens intellectualistes et idéalistes pourraient acquiescer, sans rien sacrifier de leurs principes? La beauté véritable, pure, libre, est incapable d'être fixée par un idéal, Kant l'accorde, et en cela il est absolument conséquent avec ses prémisses. Seulement quand il admet un idéal pour tout ce qui a été de tout temps reconnu pour beauté véritable, il nous est impossible de ne pas constater, malgré la restriction pour les beautés libres, que le pivot du système s'est déplacé. Après avoir expliqué le sentiment du Beau par la finalité sans fin, voici qu'il ne s'agit plus que de beauté déterminée par le concept d'une finalité objective, c'est-à-dire de ce qui, d'après les affirmations répétées de Kant, ne devrait jamais être considéré comme beauté. Ne se rappelait-il donc pas, en écrivant le chapitre de l'idéal, qu'il avait écrit « qu'il n'y a point de passage des concepts au sentiment du plaisir ou de la peine excepté dans les lois pures pratiques » et que « quand on juge les objets d'après des concepts toute représentation de la beauté disparaît. » Il y a là, à ne pas en douter, contradiction formelle et flagrante.

Cette contradiction constatée, supposons un instant que les principes essentiels du système de Kant ne soient pas inconciliables avec le concept de l'idéal et examinons celui qu'il nous propose. Si nous admettons pour le moment avec lui, qu'il est impossible de concevoir un idéal de la beauté vague, un idéal de belles fleurs, d'un beau paysage, etc., nous ne comprenons pas pourquoi on ne pourrait en imaginer un d'une belle habitation, d'un bel arbre, d'un beau jardin. Parce que, dit Kant, les fins de ces objets ne sont pas suffisamment déterminées et fixées par leur concept, et que, par conséquent, la finalité y est presque aussi libre que dans la beauté vague. Mais si nous admettons la théorie kantienne de l'idée normale esthétique, c'est-à-dire ce travail dynamique de l'imagination rappelant inconsciemment toutes les images d'une même espèce, d'un même genre d'objets, les unes sur les autres, et en tirant une image moyenne, typique, on ne comprend absolument pas pourquoi nous ne pourrions pas, en

nous rappelant toutes les belles habitations, tous les beaux arbres, tous les beaux jardins que nous avons vus, en tirer la moyenne et imaginer l'habitation, l'arbre, le jardin idéal. Nous ne comprenons pas surtout, pourquoi il ne saurait y avoir un idéal que de l'être qui trouve en lui-même le but de son existence, et qui par la raison peut se déterminer à lui-même ses propres fins, en un mot de l'homme, de la figure humaine. Etant donné que l'idéal se subdivise en idée normale esthétique et en idéal proprement dit, que nous pouvons appeler idéal esthético-moral, Kant aurait dû dire que ce dernier n'est appliqué qu'à l'être moral, c'est-à-dire à l'homme, mais qu'il peut y avoir des idées normales esthétiques de n'importe quel objet réductible à des fins et à des concepts déterminés. Ce qui est vrai, c'est que l'homme seul est capable de concevoir un idéal, — et c'est là ce que le texte de Kant : *der Mensch... ist also eines Ideals der Schönheit... unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig*, semblerait vouloir dire, si le contexte ne s'opposait à cette interprétation, — mais non que l'homme seul est capable de servir à un idéal.

Il est assez intéressant de se demander les raisons de cette réduction de l'idéal à l'homme et à la figure humaine. Il faut la chercher dans la conception de la finalité, telle que Kant l'a exposée dans la deuxième partie de la Critique du Jugement, dans la Critique du jugement téléologique. Bien des critiques de l'école idéaliste, notamment Vischer, se sont étonnés que Kant, s'étant élevé, grâce au jugement téléologique, bien au-delà de la finalité mécanique, où le concept reste en dehors de la nature et ne peut être trouvé que par abstraction, jusqu'à la finalité immanente, où le concept n'est pas séparé de l'objet, n'est pas au-dessus et en dehors de lui, mais s'incarne et agit en lui, n'ait pas appliqué cette conception de la finalité à son esthétique. Il aurait dû conclure, prétendent-ils, que le concept, en devenant réalité, s'incarne en une forme, et qu'alors ce concept-forme, sensible à la fois et intellectuel, pénètre dans le sujet par l'organe de l'intuition esthétique, elle aussi sensible et intellectuelle, sans que le sujet ait à se représenter le concept d'une façon abstraite [1]. Or, dans la théorie de l'idéal uniquement réservée à l'homme, il semble bien que Kant se soit servi de la conception de la finalité immanente. C'est parce que l'homme est l'organisme par excellence, parce que chez lui la fin n'est pas séparée des moyens, et que toutes les parties de son être sont réciproquement fin et moyen, que seul il serait capable de servir d'idéal.

1. Vischer, *Aesthetik oder Wissenchaft des Schönen*, Reutlingen und Leipzig, t. I, p. 126 et 127.

Mais si cette théorie est parfaitement légitime chez les esthéticiens idéalistes comme Schelling, comme Hegel et comme Vischer, combien ne nous doit-elle pas paraître surprenante chez le philosophe, qui a créé la théorie de la finalité subjective et sans fin. Que nous voilà loin de cette harmonie de l'imagination et de l'entendement ressentie devant de belles formes dont nous devions ignorer absolument le concept et la fin! Maintenant nous voilà devant des beautés dont nous ne pouvons former un idéal que quand nous en connaissons la fin, bien plus, que quand elles trouvent en elles-mêmes la fin de leur existence. Nous voilà, de la théorie du jeu, de la théorie de l'art pour l'art, absolument indépendant de toute fin étrangère à lui-même, transportés tout à coup à une théorie morale du Beau, que nul parmi les idéalistes intellectualistes, depuis Platon et Plotin jusqu'à Leibnitz et Baumgarten, ne se refuserait à accepter.

Examinons cependant les deux formes de l'idéal que Kant a distinguées et tout d'abord ce qu'il appelle l'idée normale esthétique. Cette idée normale, tout en tirant ses éléments de l'expérience, n'existe véritablement, en tant que type servant de principe à la technique de la nature, auquel nul individu en particulier, mais seulement l'espèce tout entière peut être adéquate, que dans l'idée de ceux qui rendent des jugements esthétiques. Ils la forment, ceux-là, en tirant de tous les individus qu'ils ont rencontrés une image moyenne, la grandeur normale de l'homme, par exemple, étant obtenue par le travail comparatif et généralisateur de l'imagination, qui mesure en quelque sorte tous les hommes qu'elle a perçus, en additionnant leur hauteur, leur largeur et leur épaisseur, et qui divise la somme obtenue par la somme des individus qui ont servi à l'expérience. On chercherait de la même manière pour cet homme normal la tête moyenne, le nez moyen, etc., et la figure entière constituera l'idée normale de l'homme beau dans le pays où la comparaison a été établie. Cela explique la différence de l'idéal des différents peuples, des différentes races. Cette idée normale, qui pour toute espèce est l'image flottant entre toutes les intuitions particulières et variées des individus, que la nature semble avoir prise pour type de ses productions dans cette espèce, et qu'elle ne paraît atteindre pleinement en aucun individu, n'est pas, Kant veut bien l'accorder, le prototype de la beauté dans cette espèce, mais seulement la forme qui constitue la condition indispensable de toute beauté, par conséquent seulement l'exactitude dans la représentation de l'espèce ; exemples : la règle du Doryphore de Polyclète, et la vache de Myron. Si, d'ailleurs, la représentation de ces idées normales qui, constituant la moyenne

de l'espèce, ne peuvent contenir aucun élément caractéristique, nous plaît, ce n'est pas en tant que belle, mais uniquement parce qu'elle ne manque à aucune des conditions sans lesquelles une chose de cette espèce ne peut être belle. Elle est donc simplement régulière.

Cette théorie de l'idée normale esthétique est des plus importantes et une discussion approfondie et complète impliquerait la solution de plusieurs problèmes essentiels que nous ne pouvons encore aborder ici, notamment le problème des rapports de l'Idée et de l'objet beau particulier, le problème de l'art idéaliste et caractéristique, que nous n'aurons à nous poser que quand nous étudierons ce que nous voudrions appeler la métaphysique kantienne du Beau, la théorie des idées esthétiques, la théorie du génie et la théorie de l'art. Il y a là une faute de disposition qui n'est pas de notre fait, mais bien de celui de Kant. Après avoir traité de l'idéal à propos de la finalité et de la beauté adhérente, il traite des idées esthétiques dans les chapitres consacrés à l'art et au génie qui, par une inadvertance dont nous avons déjà parlé, se trouvent placés dans l'Analytique du sublime. Nous serons, nous aussi, obligé de reprendre la question des idées esthétiques, et d'examiner les rapports des idées et de l'idéal esthétique, les rapports de l'idée avec les objets particuliers, de l'idée et de la forme dans laquelle elle s'incarne et enfin de l'art idéaliste et de l'art caractéristique.

Ici, cependant, nous nous contenterons d'examiner la théorie au point de vue psychologique. Au point de vue psychologique la question de savoir comment nous formons ou plutôt comment se forment en nous les images moyennes ou normales, les idées générales d'une espèce ou d'un genre, ce que les Anglais appellent *generic images* est, on le sait, des plus controversées et des plus délicates, et ce n'est pas ici l'endroit de l'examiner longuement et d'essayer de la résoudre. La solution proposée par Kant, à savoir que l'imagination rappelle les unes sur les autres un grand nombre d'images, peut-être toutes les images de la classe qu'elle a eu l'occasion de percevoir, et qu'alors dans l'espace où ces images se réunissent et dans le lieu illuminé par la plus vive couleur, elle aperçoit tout à coup, comme en un éclair, l'idée normale, est évidemment très discutable. Il semble bien que Kant ait entrevu quelque chose de semblable à ce qu'a soutenu de nos jours Galton, à savoir que les représentations individuelles fusionnent instantanément et spontanément, et que, par l'accentuation des traits communs et par l'effacement des traits dissemblables, on obtient une espèce d'image typique ou générique, analogue à

l'image qu'on obtient par la superposition des épreuves photographiques des différents membres d'une classe, par exemple, la classe des criminels [1]. Cependant si nous voulons nous rendre compte comment, d'après cette théorie, qui paraît bien être celle de Kant, s'obtient l'image normale ou générique, nous nous apercevons que c'est, d'une part, l'accentuation des traits communs et, de l'autre, l'effacement des traits dissemblables qui servent à la constituer. Lorsque un enfant, dit James Sully, après avoir observé un chien, en aperçoit, tout d'abord, un autre, puis plusieurs autres, il s'établit une fusion entre l'image actuelle et les images passées, comme une assimilation automatique entre les traits communs aux différents chiens, et ce serait cette représentation que les Anglais appellent « cumulative » qui constituerait l'image générique de l'espèce [2].

Cette théorie, quelque séduisante qu'elle paraisse au premier abord, se heurte à de sérieuses difficultés. Tout d'abord, a-t-on fait observer, même si de telles représentations « cumulatives » pouvaient exister, elles seraient réduites aux cas où les différences individuelles seraient peu importantes, de sorte que la fusion entre des représentations analogues serait extrêmement limitée [3]. Ainsi, pour prendre l'exemple de Kant, les différences individuelles entre les hommes et les femmes sont telles qu'il semble impossible d'en obtenir une image générique. De plus et surtout, et cela est grave pour Kant et capital pour le point de vue esthétique de la question, la théorie ne tient en aucune façon compte de l'intervention, dans la formation de ces images générales, du sentiment. Nous avons essayé de montrer, dans notre étude du sentiment en général, que c'est lui qui est la manifestation première et irréductible de notre être s'éveillant à la vie, et que c'est lui qui donne l'impulsion à l'éclosion de toutes les autres activités de notre Moi, aussi bien de notre activité intellectuelle que de notre activité morale. Nous avons montré que c'est le sentiment qui explique la formation de la conscience, et par conséquent aussi la formation de la faculté généralisatrice et de la faculté raisonnable. Aussi nous est-il impossible de nous expliquer la formation des idées normales, des images génériques, sans recourir à l'intérêt et à l'attention, tous deux inexplicables sans le sentiment. Cette accentuation des traits communs, par laquelle Galton et ses disciples expliquent la formation des images génériques, à quoi, en

1. F. Galton, *Inquiries into human Faculty*, Appendice, Generic Images.
2. James Sully, *The Human Mind, A Text- Book of Psychology*, t. I, p. 414.
3. Höffding, *Psychologie in Umrissen auf Grundlage der Erfahrung*, 2e édition allemande, p. 228.

effet, est-elle due? A ce que notre attention s'est dirigée vers certaines parties de l'objet plutôt que vers certaines autres, et si nous avons distingué ces parties au détriment d'autres, c'est que nous avons été frappés par elles, c'est qu'elles nous ont intéressés, c'est qu'elles nous ont paru utiles ou nuisibles, c'est qu'elles ont fait impression sur notre sensibilité. Et ce sont alors les individus où nous avons trouvé exprimées le plus clairement et le plus précisément ces qualités intéressantes, que nous avons choisis comme représentants de leur classe et qui sont nos véritables images générales et génériques. L'image générale du chien n'est pas, pour moi, une image obtenue par une fusion inconsciente entre toutes les images de chiens que j'ai pu percevoir; mais c'est tel chien particulier que j'ai rencontré qui m'a frappé, qui a été mien, que j'ai aimé, qui devient pour moi le signe, le type, le symbole de toute l'espèce.

Si notre explication est vraie pour les images générales qui, somme toute, n'importent pas particulièrement à notre sensibilité, combien plus ne doit-elle pas l'être quand il s'agit d'objets à qui notre être est véritablement intéressé, comme un homme, un enfant beau, une femme belle. Avons-nous véritablement formé notre idéal de la femme, en nous livrant à de minutieuses comparaisons entre les nez, les bouches, les yeux, les cheveux, etc., de toutes les femmes que nous avons rencontrées, en en tirant la moyenne et en appelant cette forme moyenne la femme belle par excellence, la beauté normale? Kant ne semble pas se douter que loin de suivre des expériences accumulées et d'en être le résultat, l'idéal les précède et les dirige. Nous portons tous en nous, du moins tous ceux qui sont capables de rêver un idéal, un idéal de beauté, un idéal de conduite, un idéal de vie. Cet idéal, il tient à l'essence de la plus profonde et la plus intime de notre être : il a été formé aussi bien par les appétits obscurs et inconscients de nos sens, cherchant la satisfaction tout particulière, unique qui, seule peut les assouvir, que par les besoins les plus hauts et les plus nobles de notre être intellectuel et de notre être moral. S'agit-il de l'idéal suprême, — non pas au point de vue moral, comme le veut Kant, mais au point de vue de la forme, — de l'homme, de la forme humaine, il s'explique, non par nous ne savons quels calculs et quelles mensurations, mais bien par l'aspiration originale, par le désir spécifique, par l'amour en un mot, de chacun d'entre nous. Ils l'ont bien compris tous les philosophes idéalistes, depuis le grand rêveur du Banquet jusqu'au sombre auteur de la *Métaphysique de l'Amour*, que « l'objet de l'amour est la génération et la production dans la beauté, « τῆς γεννήσεως καὶ τοῦ τοκοῦ ἐν τῷ καλῷ

(ἔστι ὁ ἔρως) [1], que c'est l'amour seul qui crée le Beau, qui crée l'idéal.

Cela étant admis, il est bien certain que le prototype de la Beauté ne peut pas être le schème pâle et incolore que Kant élève à la dignité d'idée normale. Une tête qui serait due aux moyennes de fronts, de nez, etc., ne serait pas régulière comme a l'air de se l'imaginer Kant, mais bien monstrueuse. Les différentes parties de la figure, de même que les différentes parties du corps, ne sont pas, en effet, dans chaque individu, ajoutées indifféremment les unes aux autres, mais une loi unique régit tous les éléments de l'organisme et leur imprime une marque particulière et caractéristique. Un bossu, a-t-on dit, porte partout la trace de sa bosse. Un être beau, de même, porte dans toutes les parties de son corps les traces de sa beauté originale. Ce sont tout au plus les têtes académiques, sans expression et sans caractère qui servent de modèles aux écoliers, que créerait l'idée normale kantienne et jamais des êtres, vivant réellement d'une vie artistique.

Cette idée normale, Kant avoue sa nécessaire diversité de race à race, de nation à nation. Pour nous, nous expliquons tout naturellement la diversité des idéals. Formé par le sentiment, créé par l'amour, dû, par conséquent à ce qu'il y a de plus changeant, de plus mobile, de plus fugace dans l'être humain, l'idéal ne peut évidemment pas être le même, non-seulement dans des races différentes, mais encore dans la même race, dans le même individu à des périodes différentes de développement. Pour Kant cette diversité naît tout naturellement aussi de la différence des individus dont la moyenne constitue l'image typique. Seulement, nous sommes en droit de nous demander comment cette diversité de l'idéal se concilie avec l'universalité et la nécessité qui constituent le caractère essentiel du jugement esthétique. Etant donné qu'un objet ne mérite le nom de beau, que quand il éveille non-seulement en nous, mais encore chez tous ceux qui le considèrent, le sentiment de plaisir désintéressé qui est le plaisir esthétique, ou plutôt que quand nous sommes fondés à prétendre faire partager ce sentiment de plaisir à tous ceux qui contemplent l'objet, on ne comprend pas bien cette prétention, si le spectateur sait, *a priori*, que son idéal peut bien ne pas être celui de son voisin. En un mot, la diversité nécessaire de l'idéal nous paraît inconciliable avec l'universalité et la nécessité du beau.

Il est vrai que Kant distingue de cette idée normale du Beau, l'idéal proprement dit qui consiste « dans l'expression du moral,

1. *Symposium*, 206 E.

sans laquelle l'objet ne parviendrait pas à plaire universellement ». La représentation de cet idéal qui incarne dans une représentation corporelle des qualités morales de l'âme, la bonté, la pureté, la force, etc., exige chez son créateur et même chez le spectateur, à la fois les idées pures de la raison et une grande puissance d'imagination. Heureusement représenté, l'idéal moral, tout en ne permettant pas aux attraits sensibles de se mêler à la satisfaction qu'il nous donne, excite cependant un grand intérêt, de telle sorte que le jugement porté d'après un idéal de beauté n'est jamais purement esthétique, n'est jamais un pur jugement de goût. Cette théorie de l'idéal proprement dit, il nous est impossible de la discuter encore ici à fond. Kant ne s'aperçoit pas qu'au lieu de se borner à étudier le jeu de l'état esthétique chez le spectateur, il empiète ici sur la théorie du créateur du Beau ; c'est quand nous en arriverons à l'artiste et au génie que nous pourrons essayer de conclure définitivement sur les facultés nécessaires à la création de l'idéal proprement dit, sur la possibilité d'incarner dans des représentations visibles des idées morales. Ici bornons-nous à constater que, de plus en plus, nous nous éloignons de notre point de départ. Après avoir été indépendant de toute fin et de tout concept, après n'avoir eu pour mission que d'accorder harmonieusement notre imagination et notre entendement, voilà que, après avoir donné des gages à l'intellectualisme, Kant en donne et de très précieux au moralisme esthétique. Il est absolument impossible de concevoir pourquoi l'idéal du Beau serait nécessairement la représentation d'idées morales, pourquoi il ne pourrait y avoir aussi bien un idéal du Beau physique. Cet idéal, nous aurons à le montrer, devra être non pas sans doute immoral, mais tout au moins amoral. L'artiste qui réalise le Beau et le spectateur qui le contemple, ne doivent en aucune façon se préoccuper d'un canon, d'une règle éthique. Certes, les grandes œuvres artistiques, sans que l'artiste ait eu besoin d'y viser le moins du monde, ne sont jamais en contradiction avec la morale ; elles sont belles avant tout, et parce que belles elles sont vraies et elles sont bonnes. Seulement cela ne signifie en aucune façon que l'idéal du Beau doive être réduit à la représentation, à l'incarnation de l'idée morale. Si Kant l'a soutenu, c'est qu'il croyait par là garantir définitivement la théorie à laquelle il a subordonné toutes les conceptions particulières de son esthétique et à l'examen de laquelle nous arrivons maintenant, à la théorie de l'universalité et de la nécessité du Beau.

X

La théorie de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique, nous l'avons maintes fois répété dans le cours de cette étude, est la véritable clé de voûte de tout l'édifice esthétique de Kant. Ruinée, elle entraîne dans sa chute l'édifice tout entier. Privé du caractère d'universalité et de nécessité, le Beau n'existe plus proprement pour Kant. Ce ne serait, tout au plus, qu'une forme plus fine, plus délicate, plus subtile de l'agréable, ne différant de celui-ci que quant au degré et non quant à l'essence. Sans universalité et sans nécessité, il ne peut surtout pas y avoir de Critique du Goût. La Critique, nous le savons, ne s'occupe que d'expliquer la possibilité des jugements synthétiques *a priori*, et, par conséquent, si les jugements esthétiques ne devaient être que des jugements sur l'agréable, relatant le plaisir que chacun d'entre nous a réellement éprouvé, des jugements particuliers *a posteriori*, la critique n'aurait en aucune façon affaire à eux. Il n'y aurait de possible, comme système du Beau, que celui qu'a développé avec tant de talent Burke, c'est-à-dire une série de fines observations psychologiques, de subtiles et d'ingénieuses analyses, pouvant fournir « une riche matière aux curieuses investigations de l'anthropologie empirique », mais il n'y aurait plus de Critique du Goût. La seule règle, le seul canon esthétique serait l'accord accidentel des jugements sur le Beau, contre lequel il serait loisible à un chacun de protester et d'en appeler « au droit que la nature nous a donné de soumettre à notre propre sentiment, et non à celui des autres, un jugement qui repose sur le sentiment immédiat du bien-être [1] ».

Or, ce système, qui, au fond, est la négation de tout système esthétique, nous savons que Kant, après y avoir un instant adhéré, l'a définitivement répudié. C'est parce qu'il a cru pouvoir démontrer la possibilité de jugements synthétiques *a priori* du Beau, qu'il s'est décidé à composer sa Critique du Goût. Il faut donc que nous examinions avec la plus extrême attention les arguments que Kant a fait valoir en faveur de sa thèse. Aussi bien, toute notre discussion de la conception kantienne du jugement sur le Beau visait-elle en première ligne la théorie de l'universalité et de la nécessité, et n'aurons-nous maintenant qu'à rassembler en fais-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 285 à 287 ; Barni, t. I, p. 197 à 201.

ceau toutes les objections particulières que nous avions opposées à cette conception pour faire la critique de cette théorie.

Nul mieux que Kant ne s'est rendu compte du caractère paradoxal de sa thèse. Il l'a formulée avec une netteté et une précision qui ne laissent rien à désirer, et qui en révèlent à première vue le caractère antinomique. « Comment est possible un jugement qui, d'après le seul sentiment *particulier* de plaisir qu'il attache à un objet et indépendamment des concepts de cet objet, prononce *a priori*, c'est-à-dire sans avoir besoin d'attendre l'assentiment d'autrui, que ce plaisir doit être lié *chez tous les autres* à la représentation du même objet[1] ? » La solution du problème que propose Kant, nous l'avons exposée dans ce qui précède. Nous avons montré comment le nerf de toute l'argumentation consiste dans la prétention de Kant de prouver que, dans le jugement du goût, le jugement porté sur un objet donné, précède le sentiment du plaisir que sa contemplation nous procure. Cela étant admis, tout le reste de l'argumentation devient facile et plausible. Après que le grand alchimiste eut converti le sentiment immédiat et spontané en un travail intellectuel qu'il suit, dont il est la résultante, au lieu de le précéder et d'en être, comme le voulaient à juste titre les fondements mêmes de son esthétique, la raison déterminante, nous comprenons que ce travail intellectuel puisse être universellement communicable et nécessairement partagé par tous ceux qui jugent. L'harmonie sentie de l'imagination et de l'entendement, s'avivant et se renforçant à l'occasion d'une représentation donnée, voilà l'état d'âme qui doit pouvoir être universellement partagé. Étant donné que cette harmonie est requise pour toute espèce de jugement, « quelque vulgaire qu'il soit », on peut légitimement l'exiger de tous ceux qui jugent de la beauté d'un objet donné. En d'autres termes, tandis que le jugement logique subsume une représentation sous le concept d'un objet, dans le jugement esthétique qui ne dispose point de concepts, c'est la « faculté d'imaginer toute entière qui est subsumée sous les conditions qui permettent à l'entendement en général de passer de l'intuition à des concepts », de telle sorte que le jugement esthétique ne se fonde que sur la condition formelle subjective d'un jugement en général, c'est-à-dire sur la faculté même de juger. Or, ces conditions subjectives de l'usage du jugement en général, on peut les supposer chez tous les hommes, comme nécessaires à la possibilité de la connaissance en général. Pour que donc l'universalité du jugement esthétique soit démontrée, il suffit qu'on accorde, en

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 297 ; Barni, t. I, p. 219.

premier lieu, que chez tous les hommes les conditions subjectives de la faculté de juger sont les mêmes, en ce qui concerne le rapport des facultés de connaître, qui y sont mises en activité, avec la connaissance en général, ce qui paraît nécessaire, puisque sans cela les hommes ne pourraient pas se communiquer leurs représentations et leurs connaissances; et, en deuxième lieu, que le jugement en question n'a égard qu'à ce rapport, c'est-à-dire n'a égard qu'à la condition formelle de la faculté de juger, et qu'il est pur, c'est-à-dire qu'il n'est mêlé ni avec des concepts d'objets ni avec des sensations.

Voilà, dans ses points essentiels, l'argumentation de Kant en faveur de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique. Pour la bien comprendre, pour en saisir véritablement le *punctum saliens*, rappelons-nous que, jusqu'à présent, le Beau a été pour Kant exclusivement un état subjectif, consistant dans l'activité harmonieuse de l'imagination et de l'entendement. Un objet est dit beau, lorsque sa contemplation provoque en nous cet état harmonieux, et c'est pour lui que nous réclamons l'universalité et la nécessité. La question de savoir si cet état est un état sensible ou un état intellectuel, capitale pour nous, puisque d'une part cet état doit être senti et non connu, et que de l'autre « rien ne peut être universellement partagé que la connaissance et la représentation en tant qu'elle appartient à la connaissance », cette question, nous avons vu que Kant, après avoir longuement hésité, l'a résolue, en concluant que cet état harmonieux est un état à la fois sensible et intellectuel, sensible parce que c'est un état agréable, et intellectuel parce que l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, qui en est la raison déterminante, est précisément la condition subjective de toute connaissance et de tout jugement en général. Puis nous avons vu que, dans la suite, Kant ne tient en aucune façon compte du côté sensible du jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement, mais qu'il ne considère que sa nature intellectuelle. Nulle part, cette réduction de l'état harmonieux de l'imagination et de l'entendement à un état purement intellectuel n'est aussi absolue que dans la théorie de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique. Et, à la vérité, cela est naturel, puisque c'est pour aboutir à cette théorie que Kant a, peu à peu, sans crier gare, subrepticement, intellectualisé ce qui tout d'abord avait été pour lui un état purement senti, un sentiment de plaisir et de peine, dépourvu de tout élément conceptuel. Il s'était rappelé cette proposition que nous avons citée tout à l'heure et qui est la grande pierre d'achoppement de toute théorie faisant consister l'état esthétique en un sentiment : « *Rien ne peut être universel-*

lement partagé que la connaissance et la représentation en tant qu'elle appartient à la connaissance ». L'état esthétique, une fois réduit à un état intellectuel, à un état de connaissance indéterminé, de tendance vers le connaître, — tous les restrictifs accumulés par Kant ne changent rien au fond même des choses, — l'universalité et la nécessité du jugement esthétique deviennent possibles. L'état harmonieux de l'imagination et de l'entendement étant requis pour toute connaissance, quelque vulgaire qu'on veuille l'imaginer, il est clair qu'on peut légitimement le supposer chez tous les hommes. Il ne s'agit plus que de savoir si, dans le jugement esthétique, on n'a réellement tenu compte que du jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement, provoqué par la contemplation d'un objet, si nul intérêt sensuel n'est venu se mêler à notre jugement, si nous avons bien subsumé l'objet sous ce rapport harmonieux. Cela décidé, tout le reste découle de soi-même.

Or, nous avons essayé de démontrer l'illégitimité de cette « intellectualisation » du jugement esthétique ; nous avons montré que dans le jugement esthétique ou bien c'est le jugement qui précède, — et alors il ne saurait être esthétique dans le sens que Kant avait donné à ce terme, — ou bien, c'est le sentiment, — et alors le jugement ne saurait prétendre à cette universalité et à cette nécessité que Kant réclame pour lui, mais il devrait se contenter de l'universalité et de la nécessité comparatives que Kant accorde au jugement sur l'agréable.

Aussi, lorsque Kant réduit le problème de l'universalité et de la nécessité du Jugement esthétique à la présence en nous d'un *sens commun, (sensus communis)*, esthétique, la même difficulté se représente et la même objection vaut. Ou bien le sens commun est un *sentiment* commun, — et alors il ne peut pas être plus universellement et plus nécessairement partagé que les autres sentiments et que les autres sensations, — ou bien le sens commun esthétique n'est qu'une *intelligence* commune, — et alors on comprend qu'il soit universel et nécessaire, mais on ne comprend plus qu'il puisse être esthétique. Ce qui prouve bien la justesse de notre objection, c'est que quand notre philosophe, dans la déduction des jugements de goût, revient sur la théorie du sens commun, il lui est impossible d'en donner une idée sans avoir recours à l'intelligence commune et aux maximes de cette intelligence commune, qui se réduisent à penser par soi-même, à penser en se mettant à la place d'autrui, et à penser de manière à être toujours d'accord avec soi-même. Dans tout cela, on le voit, il n'y a que de la pensée et pas de sentiment. De même encore, lorsque Kant expose pour la

première fois et au fond la théorie du sens commun, il part de l'affirmation incontestable que les connaissances et les jugements, ainsi que la conviction qui les accompagne, doivent pouvoir être universellement partagés, sans quoi il n'y aurait rien de commun entre ces connaissances et leur objet, et celles-ci ne seraient toutes qu'un jeu purement subjectif des facultés représentatives comme le prétendent les sceptiques. « Mais si, continue-t-il, des connaissances doivent pouvoir être partagées, cet état de l'esprit, c'est-à-dire l'accord des facultés de connaître avec une connaissance en général, et cette proportion qui convient à une représentation (par laquelle un objet nous est donné) pour qu'elle devienne une connaissance, doivent aussi pouvoir être universellement partagés ; car, sans cette proportion, condition subjective du connaître, la connaissance ne pourrait surgir comme effet. Aussi a-t-elle toujours lieu réellement quand un objet donné par les sens excite l'imagination à en assembler les divers éléments, et que celle-ci à son tour excite l'entendement à leur donner de l'unité et à en faire des concepts. Mais cette concordance des facultés de connaître a, suivant la diversité des objets donnés, des proportions différentes ; toutefois il doit y en avoir une où l'activité harmonieuse des deux facultés (dont l'une avive l'autre) soit le plus utile pour elle, relativement à la connaissance en général (d'objets donnés), et cette harmonie ne peut être déterminée que par le sentiment (et non d'après des concepts). Or, comme cet état doit pouvoir être universellement partagé et par conséquent aussi le sentiment que nous en avons dans une représentation donnée, et que la propriété qu'a un sentiment de pouvoir être universellement partagé suppose un sens commun, on aura raison d'admettre ce sens commun sans s'appuyer pour cela sur des observations psychologiques, mais comme la condition nécessaire de cette propriété qu'a notre connaissance de pouvoir être universellement partagée, et que doit supposer toute logique et tout principe de connaissance qui n'est pas sceptique [1] ».

Nous avons tenu à citer tout au long ce difficile passage de Kant, parce qu'il contient l'exposition la plus forte de la théorie de l'universalité et de la nécessité. Quant au fond même de la question, nous l'avons déjà discutée et décidée dans les paragraphes précédents. Nous y avons montré que l'état d'âme résultant de l'activité harmonieuse de l'imagination et de l'entendement était, ou bien un état senti ou bien un état connu ; que s'il était senti, rien ne nous garantissait son universalité et sa nécessité, et que s'il était connu, il pouvait bien être, comme toute autre connaissance, uni-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 244; Barni, t. I, p. 127, 128.

versellement partagé, mais qu'alors ce n'était plus un état esthétique. Nous y avions révélé le point faible de la démonstration de Kant, qui consiste à conclure de ce que le sentiment esthétique est le sentiment du libre jeu de nos facultés de connaitre, à la nature intellectuelle du sentiment lui-même, et par conséquent à la possibilité de réclamer pour lui l'universalité et la nécessité.

La meilleure méthode pour pénétrer jusqu'au fond même de la théorie kantienne de l'universalité et de la nécessité du Jugement esthétique est de la comparer à la doctrine intellectualiste, et notamment à la doctrine de Leibnitz. Pour Leibnitz, nous l'avions vu, le Beau réside dans la connaissance obscure de la perfection, et la perfection dans l'unité, dans la variété. Pour lui, un objet beau est celui dans lequel l'ordre le plus rigoureux préside à la richesse la plus grande possible de ses manifestations. La perfection, et, par conséquent, la beauté, est d'autant plus grande que nous voyons distinctement la multiplicité résider dans l'unité et jaillir de l'unité : *multa ex uno et in uno.* Or ce principe est à la fois le principe du Beau et le principe de la perception la plus humble. La loi de l'univers, la loi de la beauté, la loi de la perception, c'est la représentation d'une variété dans une unité. De même que, d'une part, toutes les fois que nous avons la perception la plus humble, nous réduisons le multiple à l'un ; de même que, d'autre part, toutes les œuvres de la nature révèlent l'unité dans la multiplicité ; tout de même les œuvres d'art valent par la représentation, par l'expression de cette réduction du varié à l'uniforme. La théorie de Leibnitz, comme nous l'avions montré, est à la fois subjective et objective : objectivement un objet est beau quand il est parfait, c'est-à-dire quand l'unité s'y révèle dans la multiplicité ; et subjectivement, nous éprouvons le plaisir esthétique, le plaisir en général, lorsque nous avons conscience de notre perfection, c'est-à-dire lorsque nous soumettons la variété à l'unité. On comprend très bien que, dans ce système, l'universalité et la nécessité du jugement esthétique soient sauvegardées, — Leibnitz ne s'est pas posé cette question, mais nous pouvons nous la poser pour lui, — puisque la loi du Beau est à la fois la loi de toute notre vie psychologique qui réside dans la perception, et de l'univers tout entier.

Si maintenant on examine à la lumière de l'intellectualisme de Leibnitz la théorie de Kant, on s'aperçoit qu'il y a entre les deux positions du problème et les deux solutions proposées d'incontestables analogies. Il y a bien aussi, à première vue, des différences. Le principe kantien, dira-t-on, est entièrement subjectif ; pour lui, il n'y a point de beauté en dehors de la contemplation, en dehors

de l'activité harmonieuse de l'imagination et de l'entendement. Mais cette différence, à y regarder de près, est plus apparente que réelle. D'une part, en effet, nous l'avons montré, l'esthétique de Leibnitz et de Baumgarten est moins objective qu'on ne l'a cru, et, d'autre part, nous le montrerons, l'esthétique de Kant est bien moins subjective que son auteur ne se l'est avoué et que la plupart de ses critiques ne l'ont prétendu. Ce point réservé, les analogies sont frappantes. Connaître en général pour Kant, c'est réduire la multiplicité à l'unité ; la connaissance sensible avec ses deux formes, l'espace et le temps, la connaissance intellectuelle avec ses différents stades, la synthèse de l'appréhension dans l'intuition, la synthèse de la reproduction dans l'imagination, la synthèse de la recognition dans le concept, les catégories, l'aperception transcendentale, les idées de la raison pure enfin dans leur usage régulateur, ne sont que les étapes successives de cette réduction du multiple donné à l'unité : l'unification du multiple est la forme même du connaître. Si maintenant nous nous demandons en quoi consiste véritablement pour Kant l'état esthétique, qu'est-il autre chose si ce n'est, lui aussi, une réduction du multiple à l'unité ? Qu'est-ce que l'activité harmonieuse de l'imagination et de l'entendement ? En quoi consiste-t-elle ? L'imagination représente le multiple dans toute sa richesse, dans tout son relief, avec toutes ses couleurs ; l'entendement, lui, réduit, ou tout au moins essaie de réduire à l'unité cette multiplicité. Un objet beau pour Kant, nous venons de le voir, est celui qui permet aux deux activités contraires de notre esprit de s'exercer dans toute leur plénitude et dans toute leur intensité, de telle sorte que, quand nous aurons à nous demander ce que peut être pour Kant un objet beau, la réponse sera évidemment la même que pour Leibnitz, que pour Baumgarten, que pour tous les intellectualistes, à savoir que ce sera l'objet qui réunira la plus grande variété à la plus grande unité : toute la différence consistera en ce que Kant n'insiste, — nous aurons à nous demander s'il y a le droit, — que sur le côté subjectif de l'acte esthétique, et ne se demande pas, ou n'a pas l'air de se demander, si cet acte subjectif ne présuppose pas l'existence objective d'objets beaux.

En tous les cas, nous comprenons maintenant ce que Kant veut dire lorsque, dans la déduction des jugements du goût, il fonde l'universalité et la nécessité sur ce que le jugement de goût ne repose que sur la *condition formelle subjective du Jugement en général*. Etant donné que l'harmonie de l'imagination et de l'entendement n'est que le sentiment de la réduction d'un multiple à une unité indéterminée, et que, d'autre part, toute connaissance

ne consiste précisément que dans cette réduction, il est bien évident que si nos connaissances et nos jugements peuvent être universellement partagés, — ce qui est l'hypothèse commune de toute théorie de la connaissance, — l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, sur laquelle se fonde le jugement esthétique, doit pouvoir l'être, elle aussi.

C'est maintenant seulement que nous pouvons mesurer jusqu'à quel point la théorie de Kant s'est intellectualisée. Après avoir été un état de pur sentiment, immédiat et spontané, l'état esthétique est devenu l'état psychologique, dans lequel le caractère essentiel, spécifique du connaître, à savoir la réduction de la variété à l'unité, se révèle le plus nettement et le plus complètement. La connaissance proprement dite, la connaissance logique consiste, elle aussi, dans la réduction du multiple à l'unité, puisque c'est là le connaître même. Mais quand il s'agit de la connaissance d'un objet déterminé que nous avons à intégrer dans un genre, dans une espèce, dans une classe déterminée, dont l'appréhension et l'élaboration sont la conséquence de quelque nécessité physique, intellectuelle ou morale, nous ne nous attachons pas à la forme de la connaissance, — qui est la réduction du multiple à l'unité, — nous n'en prenons pas conscience et, partant, nous ne pouvons pas jouir de l'activité harmonieuse des facultés de connaître qui sont en jeu. La particularité de la représentation esthétique est précisément qu'en elle cette forme universelle de connaître se révèle à nous, qu'en elle notre conscience, qui n'est point détournée d'elle-même par quelque préoccupation étrangère, peut la sentir et peut en jouir.

Même si maintenant cette conception de l'état esthétique n'était pas contraire aux prémisses même de la doctrine du Beau de Kant, une objection se présente immédiatement à notre esprit. Cette objection est au fond la même, traduite en termes subjectifs, que celle que soulève à première vue l'examen du système esthétique de Leibnitz. Si le Beau réside dans la perfection, dans l'unité de la variété, si de plus, toutes les œuvres de la nature sont multiples et unes en même temps, si la perception même la plus humble consiste dans cette réduction de la multiplicité à l'unité, si, en un mot, l'univers tout entier est construit sur le modèle même de la connaissance, on s'explique très bien qu'il y ait des objets beaux, mais on ne s'explique pas qu'il y en ait qui ne le soient pas, on ne s'explique pas la présence, dans la nature, d'objets laids ou d'objets indifférents. Puisque l'unité jointe à la la variété est la Beauté même, et puisque tous les objets sont variés et uns, tout ici-bas doit nécessairement être beau. Il en est

de même de la théorie de Kant. Puisque l'état esthétique consiste dans la réduction du multiple à l'unité ou dans l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, et puisque cette réduction est la loi même du connaître, puisque cette harmonie est requise pour toute connaissance, même pour la connaissance la plus vulgaire, tout état de connaître, quel qu'il fût, doit nécessairement être esthétique.

Et qu'on ne nous objecte pas qu'il y a des objets devant lesquels cette harmonie se révèle plus ou moins distinctement, devant lesquels le jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement s'opère plus facilement, dans lesquels la variété se révèle dans toute sa richesse et l'unité dans toute sa rigueur, de telle sorte que, devant eux, la faculté de représentation et la faculté de l'unification s'avivent et se renforcent et se fortifient réciproquement. Il y a, nous ne le contestons pas, des textes de Kant qui prêtent à cette interprétation et nous ne manquerons pas de les citer tout à l'heure. Mais qu'on ne l'oublie pas, jusqu'à présent il n'existe pas pour nous à proprement parler d'objet beau. Nous ne connaissons que l'état esthétique, que l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. « Aussi parlera-t-il du Beau comme si c'était une qualité de l'objet même et que son jugement fût logique, bien que ce jugement soit purement esthétique et qu'il n'implique qu'un rapport de la représentation de l'objet au sujet[1]. » Jusqu'à présent, l'harmonie de l'imagination et de l'entendement n'est pas due à la représentation de l'objet, mais elle a seulement lieu à propos de la représentation de l'objet. En d'autres termes, le Beau est jusqu'à présent entièrement subjectif et, partant, l'objection est sans valeur. Si Kant était resté conséquent avec lui-même, il aurait dû soutenir que toute exertion du connaître, quelle qu'elle fût, est esthétique, ou du moins que nous pouvons la rendre à notre gré esthétique, anti-esthétique ou anesthétique. C'est là la conséquence que les Romantiques allemands, les Schlegel, les Tieck et les Novalis tireront des prémisses kantiennes. Kant aurait dû soutenir, comme eux, que nous pouvons à notre gré créer l'état esthétique, nous disposer esthétiquement, rendre beaux, par notre contemplation, les objets les plus indifférents et même les plus laids. Nous n'avons pour cela qu'à étouffer en nous toute préoccupation sensuelle et intéressée, nous n'avons qu'à ne pas aspirer à une connaissance déterminée, scientifique, de l'objet contemplé, qu'à diriger notre conscience vers le travail harmonieux de l'imagination et de l'entendement, et ces condi-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 216 ; Barni, t. I, p. 79 et 80.

tions remplies, l'objet considéré quel qu'il fût devra nécessairement nous paraître beau. Voilà quelles sont les conséquences logiques et inévitables de la théorie kantienne de l'universalité et de la nécessité.

Kant, d'ailleurs, a bien senti lui-même l'insuffisance de sa déduction des jugements esthétiques et il a tenté de l'amender de deux façons. D'une part, après avoir affirmé absolument et catégoriquement la réalité de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique, après avoir démontré, — nous avons cité tout au long le passage, — l'existence en nous du sens commun esthétique, voici que tout à coup il se sent envahi par le doute. Il se demande si, véritablement, il existe en nous un pareil sens commun, comme principe constitutif de la possibilité de l'expérience, ou bien si ce n'est pas un principe plus élevé encore de la raison qui nous fait une règle de rapporter ce sens commun à des fins plus hautes, si, par conséquent, le goût est bien une faculté originale et naturelle, ou bien s'il n'est que l'idée d'une faculté artificielle qu'il faut acquérir, « en sorte que la prétention d'un jugement de goût à l'assentiment universel, ne soit en fait qu'un besoin de la raison de produire cet accord de sentiment, et que la nécessité objective de l'accord du sentiment de chacun avec le nôtre ne signifie que la possibilité d'arriver à cet accord, et que le jugement de goût ne fasse que proposer un exemple de l'application de ce principe[1] ». Nous arrivons ici à un point très important de la doctrine esthétique de Kant. Nous avons montré jusqu'ici comment, de sentimentalisme qu'elle avait été tout d'abord dans l'intention de notre philosophe, elle était devenue peu à peu intellectualisme. Nous allons assister maintenant à un nouveau mouvement tournant, prévu d'ailleurs et logiquement nécessaire, nous allons voir l'intellectualisme aboutir au moralisme, à l'idéalisme esthétique. La caractéristique générale de l'idéalisme esthétique est l'identification, en dernière analyse, de la perfection esthétique d'une part, et de la perfection intellectuelle et morale de l'autre. Le Beau, pour Leibnitz et son école avait été, tout comme pour Platon, la vision trouble et confuse à la fois du Vrai et du Bien. Nous allons voir maintenant, — sans parler encore du Sublime qui, pour Kant, est un sentiment uniquement moral — comment l'idée morale va se glisser dans le système kantien du Beau.

Le sens commun esthétique n'est plus un fait nécessaire sans la supposition duquel toute connaissance même deviendrait incom-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 246; Barni, t. I, p. 129, 130.

préhensible, mais c'est un principe plus élevé de la raison, qui nous fait une règle de le rapporter à des fins plus hautes, et la prétention du jugement du goût à l'assentiment universel, dont Kant a cependant démontré l'absolue légitimité, ne devient plus qu'un *besoin* de la raison de produire chez tous les hommes l'accord même dans leurs sentiments. La connaissance n'est possible que si, chez tous les hommes, il y a des principes communs, que si tous les hommes envisagent la réalité, tout au moins dans ses lignes essentielles, de façon identique, et toute la théorie kantienne de la connaissance consiste précisément à démêler ces principes communs à tous, que, d'après lui, nous ne tirons pas du monde extérieur, mais que nous imposons au monde extérieur, de telle sorte qu'il peut y avoir connaissance parce que tous les hommes imposent à l'Univers les mêmes lois, les mêmes principes synthétiques a priori. Tout de même il n'y a une morale que parce que chez tous les hommes il y a une même bonne volonté, un même devoir, un même impératif catégorique. Nous avons dit, dans notre chapitre consacré à la méthode générale de Kant, que les principes synthétiques a priori de la connaissance et de la morale, Kant, quoi qu'il eût prétendu, ne les a pas démontrés, mais qu'il les avait posés comme des postulats, au seuil de sa théorie de la connaissance et de sa doctrine morale. Pour qu'il puisse y avoir connaissance, aurait-il dû dire, il *faut* qu'il y ait des principes de connaître communs à tous, et comme il y a une connaissance, ces principes doivent nécessairement exister : le postulat consiste à affirmer qu'il y a un connaître nécessairement identique chez tous. Pour qu'il y ait une morale, *il faut*, aurait-il dû dire, qu'il y ait un principe suprême, auquel tous les principes secondaires d'action se réduisent nécessairement, et, comme il y a une morale, il faut qu'il y ait un devoir universel et nécessaire : le postulat ici consiste à affirmer qu'il y a en fait une morale unique et nécessaire. Dans le domaine du Beau seul, Kant a été véritablement sincère et franc. Là, après avoir essayé de démontrer l'universalité et la nécessité des jugements sur le Beau, après avoir prétendu y avoir réussi, il se rend compte qu'au fond sa démonstration est insuffisante, et alors il pose le problème du Beau dans les termes dans lesquels il aurait dû poser les problèmes du Vrai et du Bien. Il affirme que s'il doit y avoir une esthétique, il *faut* qu'il y ait accord unanime dans le monde des sentiments comme il y a accord dans le monde du connaître et dans le monde du vouloir. Ici encore, il y a postulat, mais cette fois-ci Kant le confesse clairement. Ici encore nous pourrions demander et nous demanderons si véritablement il *faut* qu'il y ait une esthétique, tout au moins dans le sens que

Kant a donné à ce terme ; si véritablement il *faut* qu'il y ait accord unanime en face des objets beaux, si vraiment, quand nous proclamons qu'une chose est belle, nous réclamons qu'elle soit trouvée telle par tous ceux qui l'ont contemplée et qui la contempleront. Nous nous demanderons si, en matière du beau, il *faut* qu'il y ait et il peut y avoir cette universalité et cette nécessité absolues qu'exige Kant, ou bien si là, comme d'ailleurs aussi en matière de connaître et en matière de vouloir, nous ne sommes pas obligés de nous contenter de ce qu'il a dédaigneusement appelé l'universalité et la nécessité *comparatives*.

Mais il y a plus. Cette universalité et cette nécessité exigées pour l'existence même d'une esthétique telle que Kant la conçoit, il ne se contente pas de l'affirmer pour les seuls besoins d'une doctrine du Beau. Nous venons de voir que cette universalité et cette nécessité sont un véritable *impératif*. Kœrner déjà et Schiller les avaient ainsi baptisées. Mais quand nous y regardons de près, ce n'est pas seulement ce qu'il devrait être, un impératif esthétique, mais c'est véritablement un impératif moral. C'est, dit Kant, un principe plus élevé encore de la raison qui nous fait une règle de rapporter ce sens commun à des fins plus hautes, et la prétention du jugement du goût à l'assentiment universel n'est, dans le fait, qu'un besoin de la *raison* de produire cet accord de sentiment. Nous voyons intervenir ici tout à coup en matière du Beau un facteur que nous n'avions jusqu'ici pas rencontré. Jusqu'à présent, nous nous sommes mus dans la sphère du sentiment et du Jugement entre lesquels Kant s'était efforcé d'établir une impossible et contradictoire union, et nous avions vu l'un des deux éléments unis, l'élément intellectuel, le Jugement, empiéter peu à peu sur le domaine de l'autre. Voici apparaître tout à coup une faculté nouvelle, la raison ; c'est un besoin de la *raison* et non plus un besoin du *Jugement* que de voir s'établir parmi tous les hommes l'accord même des sentiments. C'est la raison qui exige que tous les hommes sentent de même le Beau, tout comme elle exige que tous les hommes connaissent de même et agissent de même. L'on comprend, d'ailleurs, toute l'importance de ce desideratum de la raison, son importance non pas seulement pour l'esthétique, mais encore et surtout pour la morale. N'est-ce pas, en effet, la diversité des sentiments humains qui oppose l'obstacle vraiment insurmontable à l'établissement d'un principe moral, d'un mobile d'action unique auquel tous les mobiles secondaires se subordonneraient docilement. C'est le sentiment, Kant le comprend aussi bien que tous les psychologues modernes, qui est la véritable racine du caractère. C'est lui qui nous entraîne, qui nous emporte bien loin par

delà tous les canons éthiques, par delà toutes les lois religieuses, morales et sociales. S'il pouvait y avoir accord universel, unité nécessaire de sentiment, ce ne seraient pas seulement l'unité et la nécessité du jugement esthétique, mais ce seraient encore et surtout l'universalité et la nécessité des jugements moraux qui seraient définitivement acquises.

Cependant ne sommes-nous pas autorisés de demander à Kant de quel droit il introduit, sans crier gare, la raison dans le domaine du Beau. Nous savons, sans doute, que dans la version primitive de son esthétique, c'était à la raison qu'était dévolu le rôle que, plus tard, le Jugement a été chargé d'incarner. Nous savons que la finalité tout entière appartient au domaine de la raison, que la finalité est une Idée régulatrice, d'après laquelle l'homme envisage l'univers comme un foyer imaginaire où il fait se concentrer les rayons de la science, mais d'où ces rayons ne partent pas en réalité. Mais nous sommes en droit de répondre que la raison a été remplacée par le Jugement, et que Kant n'est pas fondé à la réintroduire subrepticement dans son système. Qu'importe d'ailleurs, au point de vue esthétique, cette exigence de la raison de trouver l'accord parmi les sentiments humains ? Nous ne contestons pas qu'au point de vue moral et au point de vue de l'harmonie, de la symétrie du système de Kant, cet accord serait on ne peut plus désirable. Mais Kant peut-il en bonne logique se prévaloir des *desiderata* de la raison pratique dans un domaine d'où, jusqu'ici, toute considération morale était rigoureusement exclue? Il nous semble que poser la question c'est la résoudre. Par la tournure que Kant vient de donner au problème de l'universalité et de la nécessité, le centre de gravité de tout le système se trouve déplacé. L'universalité et la nécessité au lieu d'être un fait démontrable sont devenues un impératif moral.

Et Kant ne s'arrête pas là dans ce que nous voudrions appeler la « moralisation » de son esthétique. On ne fait pas la part au scepticisme, a-t-on dit ; on la fait encore moins à la morale, dès qu'on l'a introduite dans une doctrine du Beau. Lorsque Kant, dans la dernière partie de la Critique du Jugement dans la « Dialectique » du Jugement esthétique, reprend une dernière fois le problème de l'universalité et de la nécessité et le réduit à l'antinomie suivante : — à savoir que, d'une part, le jugement de goût ne se fonde pas sur les concepts, car sinon on pourrait disputer sur ce jugement, et que, de l'autre, le jugement de goût doit se fonder sur les concepts, car sinon on ne pourrait lui attribuer aucun droit à l'assentiment universel ; — les arguments qu'il allègue en faveur de l'antithèse nous font voir tout le chemin que

notre philosophe a parcouru depuis qu'il avait affirmé, au début de sa théorie, que la raison déterminante du jugement esthétique était un sentiment pur de tout alliage conceptuel. Si maintenant encore il accorde que le jugement de goût ne peut être prouvé par un concept, il affirme, au contraire, qu'il doit tout au moins se rapporter à quelque concept, sous peine de ne pouvoir prétendre à une valeur universelle et nécessaire. Il accorde encore que le jugement de goût se rapporte à des objets des sens, mais non pas afin d'en déterminer un concept pour l'entendement ; que ce n'est pas un jugement de connaissance mais bien un jugement particulier, une représentation intuitive particulière relative au sentiment du plaisir, et qu'à ce point de vue sa valeur est réduite à l'individu qui juge l'objet et qui n'a le droit que d'affirmer une chose, à savoir que l'objet lui plaît à lui, sans avoir le droit de réclamer pour son plaisir l'assentiment universel. Mais à un autre point de vue, nous regardons le jugement esthétique comme devant s'étendre nécessairement à chacun, de telle sorte qu'il doit avoir nécessairement pour fondement quelque concept, mais un concept qui ne puisse être déterminé par l'intuition, qui ne fasse rien connaître et dont, par conséquent, il soit impossible de tirer aucune preuve pour le jugement de goût. Ce concept, indéterminé en soi et indéterminable, est le concept pur que la raison nous donne du supra-sensible, qui sert de fondement à la fois à l'objet contemplé et au sujet contemplateur. « *Le jugement de goût se fonde sur un concept* (d'une certaine raison en général, de la finalité subjective de la nature pour le jugement) qui, à la vérité, étant indéterminable en soi et impropre à la connaissance, ne peut rien nous faire connaître et rien prouver relativement à l'objet, mais qui pourtant donne au jugement une valeur universelle (quoique ce jugement soit dans chacun un jugement particulier accompagnant immédiatement l'intuition) ; car la raison déterminante de ce jugement repose peut-être dans le concept de ce qui peut être considéré comme le substratum supra-sensible de l'humanité [1]. »

Nous avons tenu à citer ce texte, parce que l'on y surprend sur le vif la modification profonde que le système a subie. La raison déterminante du jugement esthétique devait être le sentiment spontané et immédiat, éprouvé devant un objet beau, et voici que cette raison déterminante réside tout à coup « dans le concept de ce qui peut être considéré comme le substratum supra-sensible de l'humanité. » Nous voilà bien loin de l'esthétique psychologique par laquelle nous avions débuté avec Kant. Nous voilà bien loin de

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 350, 351 ; Barni, t. I, p. 312, 313.

même de ce que nous voudrions appeler l'esthétique logique dans laquelle nous étions engagé avec les théories du jugement et de son universalité et de sa nécessité. Nous voilà arrivé avec notre auteur dans l'esthétique métaphysique. Le fondement dernier de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique, c'est dans le supra-sensible qu'il faut le chercher. Aussi nous est-il impossible de conclure encore définitivement sur ce capital problème. Il faut que nous abandonnions la voie que nous avons suivie jusqu'ici. Il faut que nous renoncions au point de vue subjectif qui seul nous avait occupé jusqu'ici. Il faut que nous nous demandions si le Beau consiste uniquement dans l'attitude du spectateur en face des choses, dans le jeu harmonieux de ses facultés, ou bien s'il n'y a pas, en dehors de lui, indépendamment de lui, un Beau objectif, il faut que nous étudiions la théorie du génie et surtout celle des Idées esthétiques. C'est là que nous trouverons peut-être l'explication d'affirmations que nous avons déjà relevées et que nous n'avions pas pu nous expliquer, comme cette assertion relative à l'idéal proprement dit qui doit consister dans l'expression du moral, expression sans laquelle l'objet serait incapable de plaire universellement et positivement. Nous pouvons conclure provisoirement que, le problème logique que Kant s'était posé, il a été incapable de le résoudre par la seule logique. L'universalité et la nécessité qu'il s'était fait fort de démontrer, il a reconnu que les prémisses de son système étaient insuffisantes à les sauvegarder. L'explication dernière de la valeur des jugements esthétiques, c'est la morale et la métaphysique qui sont chargées de nous la fournir.

XI

Il nous reste à tirer les conclusions de cette longue discussion. Celles auxquelles nous sommes parvenu jusqu'ici sont toutes négatives. Nous nous sommes élevé avant tout contre ce qui nous est apparu comme la maîtresse erreur de l'esthétique kantienne, à savoir, la conception même du jugement esthétique. Un jugement, dans lequel le sentiment, au lieu de précéder l'acte de juger, le suit, sans que pourtant il doive être considéré comme une opération logique : un jugement qui doit être à la fois, *en même temps, zugleich,* un sentir et une règle des facultés supérieures de connaître, nous a semblé inadmissible, parce que contradictoire en soi. Nous avons examiné

ensuite le rôle du concept dans l'acte esthétique et tenté de démontrer que si, d'une part, Kant a progressivement intellectualisé l'acte esthétique, de l'autre, il a eu tort d'affirmer qu'il ne saurait y avoir de passage des concepts au sentiment, affirmation qui rend sa conception de la beauté adhérente et de l'idéal absolument contradictoire, ce qu'elle n'aurait pas été s'il avait admis que le Beau n'exclut pas les concepts, mais que dans l'acte esthétique le contemplateur n'y attache aucune importance et se préoccupe uniquement de l'incarnation particulière, de la forme individuelle du concept. Puis, nous avons étudié la théorie de l'idéal et trouvé que d'un côté, pour ce qu'il appelle l'idée normale esthétique, Kant n'avait pas tenu compte du sentiment qui joue un rôle important dans la formation de toutes nos idées générales, et qui en joue un capital dans la formation de concepts, intéressant aussi profondément l'être humain tout entier que le font les concepts esthétiques, et que, d'un autre côté, pour l'idéal proprement dit, il a eu tort de le réduire à l'expression d'idées morales et de « moraliser » ainsi son esthétique, après l'avoir intellectualisée. Nous sommes enfin parvenu à la théorie de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique, qui est le but dernier, la fin essentielle de toutes les recherches de Kant sur le Beau, et là encore c'est une critique entièrement négative que nous avons esquissée. Ou bien, avons-nous dit, Kant, fidèle à sa conception première, aurait dû, dans le jugement esthétique, faire précéder le jugement du sentiment, et alors l'universalité et la nécessité du jugement sur le Beau paraissent absolument compromises. Ou bien, et c'est là ce que Kant a fait, il admet que le jugement précède le plaisir, et alors l'universalité et la nécessité sont sauvegardées comme dans toutes les théories intellectualistes, mais alors le jugement n'est plus un jugement esthétique, n'est plus un jugement dont la raison déterminante et le prédicat ne peuvent être qu'un sentiment. Nous avons d'ailleurs été obligé de renvoyer, avec Kant lui-même, la solution définitive de tout le problème, à ce que nous avons appelé la métaphysique de l'esthétique kantienne.

Cette critique négative nous devrions la faire suivre d'une critique positive, ainsi que nous l'avions fait dans notre étude du sentiment et du jugement en général. Mais ici nous nous heurtons à des difficultés que nous n'avions pas rencontrées antérieurement. Ainsi que nous l'avons dit dans le préambule de ce chapitre, le jugement esthétique implique la connaissance de la théorie kantienne du sentiment esthétique. La contemplation, l'activité harmonieuse de l'imagination et de l'entendement qui est l'organe le plus intéressant et le plus original de l'esthétique

de Kant, est non seulement pour Kant un état de connaissance, mais surtout un état de sentir et, par conséquent, c'est dans notre étude du sentiment esthétique seulement, que nous pourrons mettre en pleine lumière et discuter à fond cette théorie. De plus, nous ne nous sommes occupé jusqu'ici que de l'impression esthétique, que de l'analyse psychologique de l'état du spectateur en face du Beau. Mais ce n'est là qu'un chapitre d'une théorie esthétique complète. Après avoir résolu cette question primordiale et essentielle, à la vérité, bien d'autres restent à résoudre ; avant tout, après l'état esthétique, c'est l'état créateur du Beau, c'est l'état artistique qu'il faut étudier, et, c'est là seulement que nous trouverons la solution dernière du problème de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. C'est là seulement que nous comprendrons ce qui, jusqu'à présent, nous paraît obscur, et ce qui le restera, même après l'étude du sentiment esthétique. En effet, nous n'avons pu déterminer encore d'une façon satisfaisante le rôle joué par l'entendement dans l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. C'est seulement lorsque nous aurons étudié l'état artistique et surtout la théorie du génie que nous le comprendrons véritablement. Nous verrons alors que le génie est caractérisé par un rapport particulier, par une harmonie spéciale de l'imagination et de l'entendement, et comprendrons que l'harmonie de l'imagination et de l'entendement dans la contemplation esthétique s'explique par analogie avec l'harmonie de ces deux mêmes facultés dans l'acte de la création géniale. Enfin nous aurons à nous demander ce qu'est le Beau en lui-même, s'il ne réside que dans un état particulier du Moi, ou si sa raison déterminante, la raison déterminante de cet état particulier doit être recherchée hors de nous. C'est pour cette dernière solution que nous nous déciderons, en ayant soin toutefois de déterminer exactement ce que peut être dans le système de Kant la source objective du Beau, la chose en soi esthétique. Ce n'est qu'après toutes ces démarches que nous comprendrons le véritable sens et la véritable portée de la théorie de l'universalité et de la nécessité, et que nous pourron indiquer nos propres vues sur ce problème.

CHAPITRE V

LE SENTIMENT ESTHÉTIQUE

Après avoir étudié le sentiment en général, le jugement en général et le jugement esthétique, nous pouvons maintenant, et maintenant seulement, étudier en toute connaissance de cause le sentiment esthétique. De multiples problèmes vont s'imposer à notre recherche. Et tout d'abord qu'est-ce pour Kant que le sentiment esthétique ? En quoi consiste-t-il ? Peut-il se réduire à une seule forme, ou bien peut-on en reconnaître, et Kant en a-t-il reconnu lui-même plusieurs manifestations originales ? Puis quels sont ses caractères ? Quelle est notamment la portée du caractère essentiel que Kant revendique pour lui, quel est le sens vrai et profond du désintéressement ? En quoi le sentiment esthétique se distingue-t-il de toute une série de sentiments avec lesquels de tout temps on a été tenté de le confondre, notamment des sentiments de l'agréable, de l'utile, du parfait et du bien ? Enfin nous aurons à nous poser la question de l'origine du sentiment du Beau, question que Kant aurait renvoyée avec quelque dédain à l'anthropologie et à la psychologie empirique et que cependant, lui aussi, il a abordée, en passant, il est vrai et dans une seule phrase, mais sur laquelle, en tout cas, toute esthétique et même toute critique d'esthétique est obligée de se prononcer.

I

Si nous nous demandons en quoi Kant fait résider le sentiment esthétique, tout lecteur de la Critique du Jugement répondra

immédiatement que c'est dans le sentiment du jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement. Ce sentiment seul répond aux deux caractères qui sont la condition nécessaire du sentiment du Beau. Lui seul est absolument désintéressé ; lui seul, tout au moins dans le domaine des sentiments intellectuels, peut légitimement prétendre à une valeur universelle. Or, ce sentiment de l'harmonie de nos facultés de connaître est loin d'être aussi simple que Kant semble le croire. « Lorsque le plaisir est lié à la simple appréhension de la forme d'un objet de l'intuition, sans que cette appréhension soit rapportée à un concept et serve à une connaissance déterminée, la représentation n'est pas alors rapportée à l'objet, mais seulement au sujet ; et le plaisir ne peut exprimer autre chose que la concordance de l'objet avec les facultés de connaître qui sont en jeu dans le jugement réfléchissant, et en tant qu'elles y sont en jeu, et par conséquent une finalité formelle et subjective de l'objet. En effet, cette appréhension des formes qu'opère l'imagination ne peut avoir lieu sans que le jugement réfléchissant les compare au moins, même sans but, avec le pouvoir qu'il a de rapporter les intuitions à des concepts. Or si, dans cette comparaison, l'imagination (en tant que faculté des intuitions *a priori*), par l'effet naturel d'une représentation donnée, se trouve d'accord avec l'entendement ou la faculté des concepts, et qu'il en résulte un sentiment de plaisir, l'objet doit être jugé alors comme approprié au jugement réfléchissant. Juger ainsi, c'est porter un jugement esthétique sur la finalité de l'objet, un jugement qui n'est point fondé sur un concept actuel de l'objet et qui n'en fournit aucun. Et quand nous jugeons de la sorte que le plaisir lié à la représentation d'un objet a sa source dans la forme de cet objet (et non dans l'élément matériel de sa représentation considérée comme sensation), telle que nous la trouvons dans la réflexion que nous faisons sur elle (sans avoir pour but d'obtenir un concept de l'objet même), nous jugeons aussi que ce plaisir est nécessairement lié à la représentation de l'objet, par conséquent qu'il est nécessaire, non-seulement pour le sujet qui saisit cette forme, mais pour tous ceux qui jugent. L'objet s'appelle alors beau, et la faculté de juger au moyen d'un plaisir de cette espèce (et en même temps d'une manière universellement valable) s'appelle goût. En effet, comme le principe du plaisir est placé simplement dans la forme de l'objet, telle qu'elle se présente à la réflexion en général, et non dans une sensation de l'objet, et n'a point rapport à quelque concept contenant un but, ce qui s'accorde avec la représentation de l'objet dans la réflexion, dont les conditions ont une va-

leur universelle, *a priori*, c'est seulement le caractère de légalité de l'usage empirique que le sujet fait du Jugement en général (ou l'harmonie de l'imagination et de l'entendement); et, comme cette concordance de l'objet avec les facultés du sujet est contingente, il en résulte une représentation d'une finalité de l'objet pour les facultés de connaître du sujet[1]. » Nous avons tenu à citer tout au long ce texte, le plus important de la Critique du Jugement, dans lequel se trouve comme cristallisée toute la doctrine esthétique de Kant, parce que maintenant seulement, après avoir étudié la théorie kantienne du jugement esthétique universel et nécessaire, nous pouvons le comprendre entièrement et le critiquer à fond.

« Lorsque le plaisir est lié à la simple *appréhension*, *Auffassung*, de la forme d'un objet de l'intuition », voilà dans quels termes Kant décrit le premier stade de l'acte esthétique, sans s'apercevoir que ce stade contient déjà deux moments que l'analyse psychologique est absolument tenue de distinguer. En effet, lorsque nous nous trouvons devant un objet, et que nous l'appréhendions, est-ce bien sa forme que nous appréhendons, et le plaisir que nous pouvons éprouver ne peut-il jaillir que de la forme de l'objet appréhendé? Kant se sert, comme à dessein, d'un terme psychologique assez vague, qu'il s'agit avant tout de définir. Qu'est-ce, en effet, que l'appréhension, *die Auffassung*, *apprehensio*? Si nous nous reportons à la terminologie psychologique que Kant a donnée dans la Critique de la Raison pure au début de la « Théorie élémentaire transcendentale », nous n'y rencontrons pas ce terme : Kant y parle uniquement d'impressions, d'intuitions, de sensations, représentant le côté passif, réceptif de notre intelligence et s'opposant aux concepts, qui représentent l'élément actif, spontané de notre faculté de connaître. La Critique du Jugement, elle, traite bien, dans la théorie du sublime, de l'appréhension, mais sans y insister particulièrement. Lorsque, dit Kant, il s'agit pour l'imagination de trouver *intuitivement (anschaulich)* une quantité, qui puisse lui servir comme de mesure ou d'unité dans l'estimation mathématique de la grandeur, elle a besoin de deux opérations, de *l'appréhension* (*apprehensio*) et de la compréhension (*comprehensio aesthetica*)[2]. « En d'autres termes, lorsque l'imagination veut mesurer une grandeur donnée, il faut qu'elle commence par *appréhender* l'objet, c'est-à-dire par en parcourir successivement toutes les parties, et ensuite il faut qu'elle le

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 196 et 197; Barni, t. I, p. 45, 46 et 47.

2. *Ibid*, Hartenstein, t. V, p. 259; Barni, t. I, p. 150.

compréhende, c'est-à-dire qu'elle réunisse en un tout les différentes parties appréhendées. Lorsque, enfin, Kant emploie le terme dans l'*Anthropologie*, le sens reste le même. Il veut que la conscience soit divisée en conscience *discursive* et en conscience *intuitive*. » Le Moi de la conscience discursive, de la réflexion, est le même dans tous les jugements, parce qu'il ne contient que le côté formel de la conscience, tandis que la conscience intuitive, *l'expérience interne*, contient l'élément matériel de la conscience, une multiplicité de l'intuition empirique interne, le Moi de *l'appréhension*, *das Ich der Apprehension* (et partant une intuition empirique)[1]. Ce qui caractérise donc l'appréhension, qu'il s'agisse de choses externes ou d'événements internes, c'est de s'opposer à la pensée discursive, à la réflexion, c'est d'être immédiate, empirique et intuitive.

Or, si cela est vrai, pouvons-nous *appréhender une forme?* Nous n'examinons pas encore ici les sens très différents que peut avoir, en esthétique, le concept de forme : c'est là une question très délicate que nous aurons à traiter plus loin. Il nous suffit de constater, qu'en général, la forme est, pour Kant, « la liaison du divers ». Cela étant, il est certain que, d'après la psychologie kantienne, c'est uniquement le « divers » que nous fournit la sensibilité par les intuitions, et par conséquent c'est uniquement le « divers » que nous pouvons appréhender. La forme, elle, nous est fournie par la réflexion, par la pensée discursive, par l'entendement et ne saurait, par conséquent, être appréhendée : la forme devra toujours être l'objet d'un concept, et jamais d'une appréhension intuitive. Sans doute, nous avons vu que les grands idéalistes, qui ont continué l'œuvre de Kant, ont revendiqué pour le domaine du Beau une intuition toute particulière, dans laquelle se mêlent et s'harmonisent toutes les facultés de l'âme, dans laquelle agissent de concert la sensibilité et la raison, intuition qu'ils ont appelée l'intuition intellectuelle. Mais nous savons que cette intuition, Kant ne l'a pas admise, et par conséquent nous sommes fondé à distinguer dans l'acte esthétique, tel qu'il l'a décrit jusqu'à présent, deux moments : d'une part, l'appréhension du divers, et, de l'autre, l'appréhension de la liaison du divers, ou de la forme d'un objet de l'intuition. D'après cela, se pose la question de savoir si dans cette appréhension du divers, qui est le premier moment de l'acte esthétique, n'entre pas déjà un élément de plaisir, sensible, sensuel, que l'on n'a pas le droit d'exclure, sans examen préalable, du sentiment esthétique. Kant admet bien,

1. *Anthropologie*, Hartenstein, t. VII, p. 452 et 453.

lui aussi, ce plaisir sensible : seulement, sous le nom de l'agréable, il le place tout à fait en dehors et au-dessous du sentiment esthétique. Nous allons examiner, tout à l'heure, jusqu'à quel point les raisons que notre philosophe a fait valoir en faveur de la distinction absolue entre le sentiment de l'agréable et le sentiment du Beau sont fondées, mais notons, dès maintenant, qu'ayant fait de l'appréhension du divers le premier moment de l'acte esthétique, qu'ayant de plus, comme nous le verrons, « accordé à Epicure que toute jouissance, même quand elle est occasionnée par des concepts qui éveillent des idées esthétiques, est une sensation animale, c'est-à-dire corporelle[1] », il n'est pas exclu que l'attrait sensible, sensuel, exercé sur nous par un objet extérieur, ne puisse constituer un facteur, le facteur premier du sentiment esthétique.

En second lieu, après le sentiment agréable, qui peut accompagner la simple appréhension du divers, et qui, dans certaines conditions, peut devenir un des facteurs essentiels du sentiment esthétique, Kant admet expressément le plaisir de l'appréhension de la forme d'un objet, et l'on sait avec quelle insistance il répète que le plaisir esthétique est, avant tout, formel. A ce plaisir de la forme, Kant rattache, sans les en distinguer suffisamment, plusieurs autres phénomènes psychologiques. C'est dans et par l'appréhension de la forme des objets que se produit le jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement, et de plus, cette forme, capable de produire en nous ce jeu harmonieux, paraît comme prédisposée à nos facultés de connaître, d'où jaillit un plaisir nouveau, le plaisir de la finalité.

Ici encore, l'analyse doit établir des distinctions que Kant n'a pas faites. Il y aura à se demander d'abord, si c'est à la forme de l'objet, à la liaison particulière de ses différentes parties, telles qu'elles se révèlent en fait, objectivement, dans l'objet même, ou bien si c'est à la manière particulière, originale dont nous envisageons cette forme, à la proportion, au jeu original des facultés par lesquelles nous les appréhendons ; en d'autres termes, si c'est en dernière analyse, à des qualités de l'objet, ou bien uniquement au jeu subjectif de nos facultés, que le plaisir est dû. Ce plaisir de la forme objective ne se confondrait nullement avec le plaisir sensible de l'appréhension du divers, avec ce que Kant appelle le plaisir de l'agréable. Nous pouvons éprouver du plaisir, d'une part, par les sensations particulières qu'a évoquées en nous l'appréhension de l'objet, et, de l'autre, par la disposition particulière, par l'orga-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 346 ; Barni, t. I, p. 303.

nisation, par la forme de ces sensations. Nous avons donc, tout d'abord, à côté du plaisir sensible ou du plaisir de l'agréable, le plaisir formel que nous voudrions appeler, pour le distinguer d'une autre nuance de plaisir, que nous allons examiner immédiatement, le plaisir formel objectif.

A côté maintenant de ce plaisir formel objectif, Kant distingue, ce que nous voudrions appeler le plaisir formel subjectif, qui est pour lui le plaisir esthétique par excellence, auquel il voudrait, semble-t-il, ramener toutes les formes de plaisir esthétique que nous avons distinguées jusqu'ici et que nous aurons à distinguer encore. Ce plaisir formel subjectif, le plaisir de l'harmonie sentie des facultés de connaître, est accompagné lui-même d'un plaisir qui dépend très étroitement de lui, sans pourtant pouvoir être identifié absolument avec lui, que nous appellerons le plaisir de la finalité subjective. En appréhendant certaines formes d'objets de l'intuition donnée, et en éprouvant, dans cette appréhension et par cette appréhension, du plaisir, nous jugeons que cette forme est comme prédéterminée pour nos facultés de connaître, ce qui fait naître en nous un sentiment de plaisir nouveau. Ce plaisir ne se confond pas, comme on pourrait le croire, avec le plaisir de l'harmonie. Dans celui-ci, en effet, nous nous contentons de jouir de l'activité intense et aisée à la fois de nos facultés, sans nous préoccuper en rien des raisons qui ont pu la faire naître. Le plaisir de la finalité, au contraire, implique que nous attribuons le plaisir éprouvé à l'appréhension de la forme d'un objet, et que nous prenons conscience que cette forme est comme prédisposée au jeu de l'imagination et de l'entendement. Nous obtenons ainsi quatre formes, tout au moins possibles, de plaisir esthétique : le plaisir sensible ou de l'agréable, le plaisir formel objectif, le plaisir de l'harmonie des facultés de connaître et le plaisir de la finalité.

Et ce n'est pas tout encore. Après avoir tenté de démontrer que dans l'état esthétique le jugement précède le plaisir, Kant affirme que la conviction que nous avons que notre jugement esthétique sur l'objet peut être universellement partagé, est le véritable fondement du plaisir que nous trouvons dans l'harmonie de nos facultés cognitives, de manière que ce n'est plus ni le plaisir sensible, ni le plaisir formel objectif, ni le plaisir de l'harmonie des facultés de connaître, ni le plaisir de la finalité qui est le plaisir esthétique véritable, mais que c'est la « propriété qu'a l'état de l'esprit dans la représentation donnée de pouvoir être universellement partagé qui doit, comme condition subjective du jugement de goût, servir de fondement à ce jugement et avoir pour conséquence le plaisir attaché

à l'objet[1] ». Ici Kant distingue lui-même très nettement, sans cependant s'en rendre compte, deux formes très différentes de plaisir esthétique : d'une part, le plaisir dû à l'une des causes que nous avons énumérées plus haut, et, de l'autre, le plaisir jaillissant de la conviction que le premier peut être universellement partagé. Lequel des deux, demandons-nous à nouveau, est le véritable plaisir esthétique? Ajoutons, en tout cas, aux différentes formes de plaisir que nous avons distinguées déjà, une forme nouvelle que nous appellerons le plaisir de l'universalité.

Et Kant ne s'arrête pas là. Nous avons vu comment, peu à peu, dans l'esthétique kantienne, le point de vue moral s'était joint au point de vue intellectuel pour empiéter sur le point de vue esthétique, le seul qui dût nous intéresser véritablement. Nous avons appris que l'idéal du Beau consiste dans l'expression du moral, et que sans cette expression l'objet ne plairait pas universellement et positivement. Nous avons annoncé, qu'à mesure que nous tenterions de pénétrer davantage dans ce qu'on peut appeler la métaphysique kantienne du Beau, l'importance donnée au point de vue moral irait toujours en croissant. Nous savons que Kant, après avoir refusé au Beau toute espèce d'intérêt, aussi bien sensible qu'intellectuel, lui concède et un intérêt empirique, et un intérêt intellectuel et surtout un intérêt moral. Nous verrons « que la raison est aussi intéressée à ce que les Idées, pour lesquelles elle produit dans le sentiment moral un intérêt immédiat, aient aussi une réalité objective, c'est-à-dire à ce que la nature révèle, par quelque trace au moins ou par quelque signe, un principe qui nous autorise à admettre une concordance régulière entre ses productions et la satisfaction que nous sommes capables d'éprouver, indépendamment de tout intérêt et que nous reconnaissons, *a priori*, comme une loi pour chacun sans pouvoir la fonder sur des preuves[2] ». Nous verrons qu'à côté « des attraits qu'on trouve dans la belle nature » et à côté des belles formes, nous trouvons une source de plaisir esthétique dans les idées que nous attachons à ces attraits et à ces formes, dans la signification morale que nous y découvrons, dans le langage que nous leur prêtons, de telle sorte que nous sommes parfaitement préparés à la doctrine qu'expose Kant dans la Dialectique du Jugement esthétique, et qui aboutit à la théorie du Symbolisme moral de la beauté, formulée dans les termes très importants que voici. « Or, je dis que le Beau est le

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 221 ; Barni, t. I, p. 89.

2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 310. La traduction de Barni, t. I, p. 240, contient un gros contre-sens, en traduisant : *Da es aber die Vernunft auch interessirt*, par « mais la raison intéresse aussi ».

symbole de la moralité, et que c'est seulement sous ce point de vue, en vertu d'une relation naturelle à chacun, et que chacun exige de tous les autres comme un devoir, qu'il plaît, qu'il prétend à l'assentiment universel[1] ». Nous voilà donc en face d'un nouveau plaisir, donné, lui aussi, comme le véritable plaisir esthétique, et qui se distingue de toutes les formes antérieures du plaisir que nous avons énumérées, en ce qu'il n'est pas direct, mais qu'il est dû à un symbolisme, en ce qu'il est associé par nous aux belles formes qui ne deviennent source de plaisir esthétique qu'en raison de cette association. Ce plaisir est un plaisir essentiellement moral que nous appellerons, pour le distinguer des autres, le plaisir esthétique moral.

Au plaisir esthétique moral se rattache enfin une forme dernière et essentielle de plaisir esthétique. Lorsque nous avons recherché les raisons qui ont amené Kant à écrire une esthétique, nous avons vu que l'une d'entre elles était le désir de trouver un lien entre la législation de l'entendement et la législation de la raison, de jeter un pont entre le monde des phénomènes et le monde des noumènes, que les deux critiques semblaient avoir absolument séparés. Étant donné le primat de la raison pratique, étant donné que la liberté doit pouvoir se réaliser dans le monde sensible, il faut que la nature puisse accueillir les effets de cette liberté, il faut que jusqu'à un certain point elle paraisse déterminable par le pouvoir intellectuel. Or, c'est le jugement qui fournit, nous le savons, le concept intermédiaire entre les concepts de la nature et le concept de la liberté, le concept de la finalité de la nature. « Et par là, il rend possible le passage de la raison pure théorique à la raison pure pratique, des lois de la première au but final de la seconde ; car, par là, il nous fait connaître la possibilité du but final qui ne peut être réalisé que dans la nature et conformément à ses lois[2] ». Lorsque donc nous nous trouvons dans la nature devant un organisme dont toutes les parties sont réciproquement fin et moyen, et que, par conséquent, notre seul entendement est incapable d'expliquer ; lorsque, d'autre part, nous nous trouvons devant un objet, qui, sans que nous essayions de le réduire à un concept, met d'accord nos facultés de connaître, nous avons le droit de supposer, tout au moins subjectivement, pour notre jugement, qu'il y a de la raison au fond des choses, et que le créateur de la nature a eu égard, en la créant, aux facultés de l'homme. De là, de cette constatation, doit naître un sentiment de plaisir très particulier et très élevé qui, lui aussi, peut légitimement prétendre à être le senti-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 364; Barni, t. I, p. 336 et 337.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 202 ; Barni, t. I, p. 56, 57, 58.

ment esthétique par excellence. En face du Beau, nous prenons conscience, non-seulement de l'harmonie de nos facultés de connaître, mais encore de l'harmonie universelle ; en face du Beau ce ne sont pas seulement les puissances divergentes de notre être, mais encore les deux mondes contraires de l'entendement et de la raison, des phénomènes et des noumènes, de la nature et de la liberté, dont nous sentons l'accord et la réconciliation. C'est ce sentiment de l'harmonie universelle, dont l'objet beau nous donne comme un pressentiment, dont il est comme un gage, que les grands successeurs de Kant, que les Schelling, les Hegel et les Vischer ont considéré comme le sentiment esthétique par excellence. C'est un sentiment intellectuel, moral par alliance, et, si l'on pouvait dire ainsi, métaphysique, que nous nous contentons, sans rien décider encore, ni sur sa valeur ni sur sa portée, de ranger, sous le nom de sentiment esthétique métaphysique, au rang le plus élevé de la gamme de sentiments esthétiques que nous avons énumérés jusqu'ici.

Nous obtenons donc, en récapitulant, sept formes de sentiments, qui toutes peuvent jusqu'à un certain point prétendre à être le sentiment esthétique par excellence : le sentiment sensible ou le sentiment de l'agréable, le sentiment formel objectif, le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, le sentiment de la finalité, le sentiment de l'universalité, le sentiment esthétique moral et le sentiment esthétique métaphysique. Nous avons à nous demander maintenant, si Kant a eu raison de ne reconnaître qu'un seul sentiment esthétique véritable, le sentiment de l'harmonie des facultés de connaître, et si vraiment toutes les autres formes que nous avons distinguées peuvent s'y réduire.

II

Depuis le commencement de notre travail, nous nous sommes efforcé d'expliquer la théorie de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, qui est certainement l'organe le plus intéressant et le plus important du système esthétique de Kant. Nous avons insisté jusqu'ici surtout sur le côté intellectuel de cette harmonie, sans nous préoccuper encore de son côté affectif et émotionnel. Nous avons montré comment, tandis que, dans la connaissance proprement dite, l'imagination, après avoir fourni à l'entendement ses synthèses, sans lesquelles celui-ci serait incapable de remplir

sa mission, disparaît de la scène et l'abandonne tout entière à l'entendement, dans la contemplation, au contraire, c'est l'imagination, la faculté de représenter le particulier, l'individu, qui joue le rôle capital, qui se déploie dans toute sa liberté, et qui réduit à son tour l'entendement à n'être qu'un comparse, qu'une « utilité », à n'intervenir, en somme, que d'une façon toute platonique. Le jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement, avons-nous dit, consiste dans la conscience qu'a l'entendement que, s'il le voulait, il pourrait réduire la représentation particulière à un concept, la détruire par là, l'épuiser et l'annihiler, mais, qu'avant qu'il puisse faire cette réduction, l'imagination est intervenue et s'est élancée à la suite de l'artiste ou du Démiurge, créateur des beautés de la nature, dans des régions où l'entendement ne peut plus la suivre. En face des choses, Kant n'avait admis, jusqu'à la Critique du Jugement, que deux attitudes possibles de l'homme. D'une part, l'homme qui connaît, qui essaie de se rendre maître de l'univers par la pensée, de mettre de l'ordre dans la multiplicité infinie des impressions qui l'assaillent de toutes parts, de réduire à des lois le tourbillon confus des phénomènes. D'autre part, l'homme qui agit, qui, en face de tous les mobiles qui tentent d'entraîner sa volonté vacillante, essaie de déterminer celui auquel tous les autres doivent se subordonner ; qui, au désir brutal qui le pousse vers la satisfaction de ses instincts matériels, sait opposer l'infranchissable rempart du devoir librement accepté. L'état de connaissance, l'attitude intellectuelle, et l'état d'action ou l'attitude morale ont un trait commun. Dans l'un et l'autre les forces de l'homme sont tendues vers un but déterminé. Et pour s'emparer par la connaissance du monde extérieur, et pour dominer par la volonté le monde intérieur, l'homme est obligé de peiner et de lutter. Il résout des problèmes, il accomplit des tâches et, par conséquent, l'on peut dire, qu'à un certain point de vue, même dans l'acte moral où cependant se révèle sa liberté, il n'est pas absolument libre.

A ces deux états maintenant, Kant en oppose un troisième, à ces deux attitudes une attitude nouvelle, l'état esthétique, l'attitude de la contemplation. Quand l'homme contemple, les forces divergentes de son être s'accordent et s'harmonisent. Il n'a plus à lutter contre l'infinie variété des phénomènes qui s'opposent à son besoin d'unité. Il n'a plus à batailler contre les tentations de sa nature sensible. Son regard se pose, calme et serein, sur le contour des choses. Son oreille se prête, complaisante, aux sons et aux rhythmes. Il ne déflore la réalité, ni par un aveugle désir de possession, ni par une soif de connaître qui, elle aussi, est

intéressée. Il laisse vivre les choses en elles-mêmes et par elles-mêmes, telles que, plantes vivantes, elles sont sorties du sein de la nature ou du cerveau de l'artiste. Il est si loin de toute velléité égoïste qu'il s'éprend non-seulement de choses réelles, mais encore, mais surtout de simples combinaisons de couleurs et de formes, de simples arrangements de sons et de mots, et que, devant les choses réelles, il parvient à oublier leur réalité, et à les considérer, elles aussi, comme des œuvres d'art. Quand l'homme contemple, il redevient pour un instant ce qu'il fut, lorsqu'à l'aube de sa vie, nul désir intéressé, nulle préoccupation scientifique, nulle idée de contrainte morale n'a encore germé en lui ; où il n'a pas encore mis, entre lui et les impressions du dehors toutes chargées d'effluves sensibles, saturées de lumière, de couleurs, de sons et de parfums, l'écran des mots, concepts desséchés ; où la surabondance de ses forces, pas encore asservies à la lutte pour la vie, demandent à se dépenser et à se déployer, où, en un mot, il *joue*. L'état de contemplation est un état de jeu, et si Kant lui-même n'a pas insisté sur cette analogie, l'on sait quel parti en a tiré Schiller dans ses Lettres sur l'Education esthétique et avec quelle splendeur il décrit, dans ses poésies philosophiques, le bonheur idéal dont on jouit dans l'état esthétique, et qu'ont si merveilleusement représenté les statuaires de l'Attique sur les calmes figures de leurs dieux et de leurs déesses. Nous verrons tout à l'heure le parti qu'a tiré Spencer et toute l'école d'évolution de la théorie kantienne du jeu esthétique. Constatons ici seulement que, d'après la théorie de la contemplation, telle que nous venons de l'exposer, l'esthétique de Kant est une esthétique que l'on a eu raison d'appeler une esthétique *anthropocentrique*. La contemplation esthétique est une attitude particulière de l'homme en face des choses, et à Kant revient le mérite de l'avoir clairement distinguée de l'attitude intellectuelle et de l'attitude morale avec laquelle on l'avait jusqu'à lui confondue, et de l'avoir décrite, sinon avec la mystique emphase que nous constaterons déjà chez Schiller et surtout chez les Romantiques et chez Schelling, mais cependant avec des traits d'une justesse et d'une force admirables.

Examinons cependant cet état de contemplation de plus près. Il est caractérisé avant tout, nous le savons, par le rôle tout particulier qu'y joue l'imagination en face de l'entendement, par ce que Kant appelle le jeu libre et légitime de l'imagination. Tandis que dans le jugement logique, dans l'attitude intellectuelle, l'imagination est asservie aux lois de l'association, est avant tout reproductive, et ne sert qu'à fournir à l'entendement ses syn-

thèses inconscientes, pour que celui-ci les soumette à l'élaboration consciente de ses lois, de ses catégories et de son aperception transcendentale, dans l'état de contemplation, dans l'attitude esthétique, elle est « productive et spontanée, comme cause de formes arbitraires, d'intuitions possibles », en un mot, elle est libre. En quoi cette liberté de l'imagination peut-elle résider ? Quelle en est la portée et la valeur ? L'on connaît l'objection que Kant se fait à lui-même en représentant que, dans l'appréhension d'un objet sensible donné, l'imagination est liée à la forme déterminée de cet objet, et ne peut, par conséquent, semble-t-il, se déployer en toute liberté, astreinte qu'elle est à reproduire fidèlement des formes qu'elle ne crée pas à son gré, mais qui lui sont imposées du dehors. Kant se répond bien à lui-même que l'objet pourrait fournir précisément à l'imagination une forme, un assemblage d'éléments divers tels, que si elle était abandonnée à elle-même, elle pourrait le produire conformément aux lois de l'entendement en général. Mais cette réponse n'est évidemment pas satisfaisante. Quelle que puisse être, en effet, la conformité de l'objet au jeu légitime de l'imagination, il n'en reste pas moins vrai que celle-ci est obligée de reproduire les formes de cet objet et que, par conséquent, elle ne peut pas se sentir jouer en toute liberté.

Nous pourrions cependant admettre au besoin la théorie de la liberté de l'imagination, tant qu'il ne s'agit que de beauté libre. En face d'arabesques, de dessins de tapisserie, de vagues combinaisons de couleurs et de sons, dépourvues de signification et irréductibles à des concepts, nous pouvons comprendre que l'imagination puisse se leurrer, et croire qu'elle appréhende sans règle, sans loi, librement en un mot, croire même qu'elle crée jusqu'à un certain point les combinaisons qu'en réalité elle ne fait que reproduire. Mais en face de la beauté adhérente il n'en va plus ainsi. Ici l'illusion ne lui est pas permise : elle est astreinte à des formes absolument déterminées, à des concepts rigoureusement fixés, et par conséquent l'on ne comprend plus que Kant puisse parler de sa liberté. Sans doute, pour notre philosophe, la beauté vague seule donne lieu à des jugements esthétiques, purs de tout mélange. Mais comme un grand nombre des beautés de la nature et toutes les beautés de l'art sont des beautés adhérentes, Kant n'a pas le droit de restreindre sa conception du jugement esthétique aux formes grossières et frustes de la beauté libre. Il y a donc là un point, et un point essentiel, que la théorie de la contemplation, que l'harmonie subjective de l'imagination et de l'entendement est incapable d'expliquer.

D'autre part, il ne saurait échapper à un lecteur attentif de la Critique du Jugement que le rôle joué par l'entendement dans son jeu harmonieux avec l'imagination est fort malaisé à entendre. Cette « tendance vers le connaître en général », cette « connaissance indéterminée », qui doit précéder le sentiment esthétique, et avoir pour conséquence le plaisir du Beau, nous paraît, malgré toutes les explications de Kant, obscure et mystérieuse. « En effet, cette appréhension des formes, qu'opère l'imagination, ne peut avoir lieu sans que le jugement réfléchissant les compare au moins, même sans but, avec le pouvoir qu'il a de rapporter les intuitions à des concepts[1] », ce passage très important du texte capital de la Critique du Jugement, nous ne nous l'étions pas expliqué, malgré tous nos efforts, d'une façon absolument satisfaisante. Ce qui justifie notre perplexité et celle que tout critique consciencieux de l'esthétique kantienne doit éprouver, c'est qu'au fond on ne peut comprendre vraiment l'état de contemplation, et le rôle qu'y jouent réciproquement l'imagination et l'entendement, que par analogie avec un autre état, esthétique au souverain degré, et dont la caractéristique a certainement servi à Kant pour celle de l'état de contemplation, à savoir l'état artistique. Lorsque nous étudierons l'origine du sentiment esthétique, nous aurons à discuter la question de savoir si, comme l'ont prétendu et les esthéticiens idéalistes de l'école de Hegel et les modernes psychologues allemands et anglais, l'émotion artistique a précédé, dans l'évolution historique des sentiments, l'émotion esthétique de la contemplation. Kant lui-même ne s'est pas prononcé sur ce problème. Seulement il nous paraît incontestable que lorsqu'il a décrit l'attitude esthétique, que lorsqu'il a parlé de la liberté de l'imagination et du travail unificateur et régulateur de l'entendement, c'est en somme à l'état artistique et au rôle qu'y jouent réciproquement l'imagination et l'entendement qu'il a vraiment pensé. Nous savons que pour Kant les beaux-arts sont les arts du génie, que le génie est la qualité innée de l'esprit par laquelle la nature donne la règle à l'art, que la première qualité du génie est l'originalité, mais que, d'autre part il doit, en même temps, être astreint à des règles, qu'enfin la maîtresse qualité du génie est, ce que Kant appelle d'un terme extrêmement difficile à traduire « *Geist* », c'est-à-dire la faculté de créer des *idées esthétiques*. Or, une idée esthétique est « une représentation de l'imagination qui donne occasion de beaucoup penser sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun *concept* lui puisse

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 196; Barni, t. I, p. 45.

être adéquat et que, par conséquent, aucune parole puisse parfaitement l'exprimer et la faire comprendre [1] ». C'est seulement dans et par la création des idées esthétiques que l'imagination déploie véritablement toute la liberté dont elle est capable. « L'imagination (comme faculté de connaître productive) a une très grande puissance pour créer comme une autre nature avec la matière que lui fournit la nature réelle. Elle sait nous charmer là où l'expérience nous semble trop triviale ; elle la transforme, en suivant toujours il est vrai des lois analogiques, mais aussi d'après des principes qui ont une plus haute origine, qui ont leur source dans la raison (et qui sont tout aussi naturels pour nous que ceux d'après lesquels l'entendement saisit la nature empirique) ; et en cela nous nous sentons indépendants de la loi de l'association (laquelle est inhérente à l'usage empirique de l'imagination), car si c'est en vertu de cette loi que nous tirons de la nature la matière dont nous avons besoin, nous l'appliquons à un usage supérieur et qui dépasse la nature [2]. »

Nous n'insistons pas encore ici sur la théorie si importante et si intéressante des idées esthétiques, sur laquelle nous aurons à revenir à plusieurs reprises. Le point que nous nous attachons à faire ressortir ici, c'est que l'état artistique seul est capable de faire comprendre ce que Kant entend par la liberté de l'imagination. « Les facultés de l'esprit dont l'union (en un certain rapport) constitue le *génie*, sont donc l'imagination et l'entendement. Mais tandis que l'imagination, appliquée à la connaissance, subit la contrainte de l'entendement et est soumise à la condition de s'approprier au concept qu'il fournit, au point de vue esthétique, au contraire, elle est libre. Aussi outre son accord avec un concept, fournit-elle spontanément à l'entendement une matière riche et non développée, à laquelle celui-ci ne songeait point dans son concept, mais qu'il emploie moins objectivement, en vue de la connaissance, que subjectivement, parce qu'elle anime les facultés de connaître et que, par conséquent, il applique aussi, mais indirectement, à des connaissances. D'où il suit que le génie consiste proprement dans un heureux rapport de l'imagination et de l'entendement, qu'aucune science ne peut nous enseigner, aucun travail nous apprendre, par lequel nous associons des idées à un concept donné, et trouvons d'un autre côté l'*expression* propre à communiquer à d'autres la disposition d'esprit qui en résulte et qui est comme l'accompagnement de ce concept. C'est à ce dernier talent qu'on donne proprement le nom d'*âme*, *Geist* ; car,

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 324 ; Barni, t. I, p. 264.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 324 ; Barni, t. I, p. 264, 265.

pour exprimer ce qu'il y a d'inexprimable dans la disposition d'esprit où nous met une certaine représentation, et le rendre propre à être universellement partagé, que l'expression consiste, dans le langage, dans la peinture ou dans la plastique, il faut une faculté qui saisisse, pour ainsi dire au passage, le jeu rapide de l'imagination et qui l'unisse à un concept qu'on puisse partager, sans y être contraint par des règles (à un concept qui est par cela même original et nous découvre une nouvelle règle qui n'a pu être tirée d'aucun principe ou d'aucune règle antérieure)[1] ». On le voit, Kant semble ne plus se souvenir en rien de sa théorie de la contemplation : c'est dans la création géniale seulement, que l'imagination ne subit pas la contrainte de l'entendement, qu'elle est véritablement libre. Bien plus, c'est maintenant seulement que nous apparaît clairement le rôle que doit jouer l'entendement dans son harmonie avec l'imagination. Kant ne nie plus que l'entendement ne doive fournir des concepts, et que ce soit avec ces concepts que l'imagination doive s'accorder. Seulement l'imagination, grâce à une série d'opérations que Kant ne décrit pas sous leur véritable nom, mais dont cependant il a reconnu la nature et la portée, grâce aux associations de toutes sortes dont elle enveloppe et enrichit le concept, est infiniment plus riche que l'entendement, qui se contente de fournir comme le canevas sur lequel elle répand à profusion ses étincelantes broderies. Le génie, l'âme, le *Geist*, consiste précisément à choisir parmi toutes les images qu'il est possible d'associer à un concept donné, dans lesquelles il est possible de l'incarner, celles qui expriment, avec tant de bonheur et tant d'intensité l'émotion que l'artiste a éprouvée en face de certains objets et de certains événements, que le spectateur ou le lecteur de son œuvre se sente, à son tour, presque aussi ému qu'il l'avait été. L'entendement fournit les concepts qui ne sont que des expériences accumulées, le noyau solide de la réalité, que l'imagination a le pouvoir de modifier dans de certaines limites qu'il reste à fixer, mais dont cependant elle n'a pas le droit de s'éloigner impunément. Une fois, en effet, que l'imagination s'est déployée en toute liberté, qu'elle a créé des combinaisons de formes, de couleurs, de sons, de sentiments et de pensées, dont elle a emprunté tous les éléments à la réalité, mais que grâce au pouvoir qu'elle a d'associer et de dissocier, d'éliminer et d'ajouter, d'affaiblir et d'intensifier, elle a si bien transformées et transfigurées que rien en dehors d'elles-mêmes ne semble leur correspondre, c'est alors qu'intervient, sous le nom de goût,

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 327 ; Barni, t. I, p. 270, 271.

l'entendement, « la discipline du génie, qui lui coupe les ailes, le morigène et le polit, mais en même temps lui donne une direction, en lui montrant où et jusqu'où il peut s'étendre pour ne pas s'égarer, et qui, en introduisant la clarté et l'ordre dans la foule des pensées, donne de la fixité aux idées, les rend dignes d'un assentiment durable et universel, et propres à servir de modèle aux autres et à concourir aux progrès toujours croissants de la culture du goût [1] ».

Maintenant seulement nous apparaît la nature réelle de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. C'est dans l'âme du grand artiste que vraiment elle se révèle ; c'est en elle que le peuple d'images qu'évoque une impression qui aurait laissé indifférent un esprit moins doué, est organisé, purifié, unifié par l'entendement, par la réflexion, par le goût, et les chefs-d'œuvre ne naissent vraiment que lorsque, à une émotivité dont Kant a tort, nous le verrons immédiatement, de ne pas assez tenir compte et qui est cependant la faculté maîtresse et de l'artiste et du contemplateur esthétique, viennent se joindre et la faculté de créer des images et la faculté de les ordonner et de les organiser.

Dans l'âme du contemplateur, devant les chefs-d'œuvre de la nature et de l'art, se produit, seulement dans un degré moindre, le même phénomène. Lui aussi doit commencer par être violemment ému par le spectacle esthétique. Chez lui aussi, ensuite, doit s'ébranler la troupe d'images qu'il tient en réserve, et qui sans avoir la précision de contour et la vivacité de couleur qu'elles ont chez l'artiste, sont cependant de même nature que les siennes. Chez lui aussi, enfin, doit apparaître en dernier lieu l'entendement, la conviction que l'œuvre qu'il contemple, malgré tout ce que l'artiste y a mis de son imagination originale, a cependant un fond réel et ne blesse en rien les lois essentielles d'unité et d'harmonie qu'exige toute connaissance. Devant l'œuvre d'art, tout contemplateur digne de ce nom se hausse pour quelques instants, à la taille de l'artiste. Les facultés que l'artiste a déployées, il sent que, lui aussi, les possède, bien qu'à un degré infiniment moindre, et s'il a vraiment pénétré jusqu'au fond même de l'œuvre qu'il contemple, s'il a vraiment senti toutes les intentions que son créateur a réalisées, s'il la recrée en quelque sorte lui-même par son émotion, par son imagination et par son entendement, il est tout naturel que l'état dans lequel il se trouve se rapproche de celui dans lequel s'est trouvé l'artiste, que l'état esthétique soit comme un reflet de l'état artistique.

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 330 ; Barni, t. I, p. 275.

Devant les beautés de la nature enfin, le même phénomène se produit bien que moins distinctement. Là, l'homme ne se trouve plus devant des œuvres humaines dont il puisse deviner clairement la fin, dont il puisse suivre et reproduire pas à pas le développement. Mais cependant ce sont toujours les mêmes facultés qui se déploient dans sa contemplation. Son imagination tout d'abord reproduit, s'il est esthétiquement doué, tous les traits de la réalité, aussi bien de la réalité belle et gracieuse, que sombre et tragique, que ridicule et humoristique. Puis son imagination encore, — et c'est là son rôle capital dans la contemplation des beautés de la nature, — associe aux formes, aux sons et aux couleurs qu'elle reproduit, tout un peuple d'images qui les transforment et les vivifient, qui en font des symboles de sentiments et de représentations. En même temps intervient son entendement et trouve satisfaction. Si c'est un être organique, un oiseau, un homme, une femme, un enfant, qui a provoqué son admiration, il est satisfait tout d'abord que l'être admiré reproduise les traits typiques de l'espèce, du genre, de la classe à laquelle il appartient, tout en s'en éloignant d'ailleurs par des caractères qui constituent sa beauté individuelle. Si ce sont des beautés libres, un paysage, des arabesques, des arrangements de couleurs et de sons, sans fins déterminées, son entendement trouve cependant de quoi se satisfaire, en prenant conscience que leurs éléments divergents en apparence, s'ordonnent et s'organisent, se soumettent à son unité, et entrent dans le cadre de la connaissance.

Il y a, on le voit, comme trois degrés dans l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. C'est dans l'état artistique qu'elle se déploie dans toute son intensité, c'est dans l'état artistique que l'imagination est vraiment et absolument libre, que l'entendement est vraiment régulateur et ordonnateur. Puis vient la contemplation de l'œuvre d'art, puis enfin la contemplation de la beauté de la nature, où les mêmes facultés agissent de concert, mais avec une intensité moindre, où et l'imagination et l'entendement sont moins libres, tenus qu'ils sont de reproduire la création de l'artiste ou la réalité.

C'est pour l'état de contemplation, tel que nous venons de le décrire, que vaut la caractéristique que Kant a donnée du jugement et du sentiment esthétiques. Seul le contemplateur est véritablement désintéressé. Il l'est davantage même que l'artiste qui, lui, quand il crée, poursuit toujours un but, est toujours mû, tout au moins, par l'amour de la gloire, par le désir de perpétuer son souvenir dans la mémoire des hommes. Le contemplateur, lui, ne prétend à rien de pareil. Il se contente de laisser jouer

toutes ses facultés et de jouir de leur jeu aisé et harmonieux. Si un élément de désir et d'amour se mêle à la contemplation, tout au moins n'est-ce pas un désir de possession réelle, puisque la plupart du temps ce sont des choses irréelles qui le provoquent. Dans l'état de contemplation il y a, malgré toutes les objections que nous avons adressées plus haut à ce terme, comme une finalité sans fin, puisque la contemplation est à elle-même son propre but, puisque le spectateur ne prétend à rien, si ce n'est à l'activité harmonieuse de ses facultés. Bien plus, il n'y a pas jusqu'à l'universalité et à la nécessité de la contemplation qui, quand on réduit comme nous le faisons ici, l'état esthétique au seul jeu harmonieux des facultés de connaître, ne puissent prendre un semblant de légitimité. Si la seule contemplation, le seul jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement constitue la beauté, n'a-t-on pas le droit de prétendre que tous ceux qui s'élèvent à cet état peuvent et doivent éprouver les mêmes impressions.

Nous ne discutons pas encore ici, nous exposons. Quelles que soient, d'ailleurs, les objections que nous aurons à faire valoir contre elle, nous ne voulons pas quitter la théorie de la contemplation sans en faire admirer la beauté et la profondeur. Toute l'esthétique moderne, en somme, date de cette doctrine, et c'est en rapprochant le rôle que l'état esthétique jouera dans les systèmes de Schiller, de Hegel, et surtout de Schelling, où l'intuition esthétique devient l'organe même de la philosophie, du rôle qu'il remplit dans l'*Aesthetica* de Baumgarten, qui croit avoir besoin d'excuses pour avoir osé consacrer un livre philosophique au Beau, que l'on mesure toute sa portée. Lorsque Spencer, en traitant dans les *Principes de Psychologie* des sentiments esthétiques, écrit qu'il a rencontré dans un auteur allemand la remarque que les sentiments esthétiques dérivent de l'impulsion du jeu, il ne se doute pas que cet auteur est Kant ou quelque disciple de Kant. C'est le solitaire philosophe du septentrion de l'Allemagne, qui n'avait jamais quitté sa ville de Kœnigsberg, qui n'avait jamais pu admirer ni les statues grecques, ni les chefs-d'œuvre de la peinture de la Renaissance, qui s'était si peu mêlé au mouvement esthétique de son temps qu'il ignorait les noms de Hændel et de Haydn, que nous ne trouvons dans ses œuvres aucune preuve qu'il ait connu Schiller autrement que comme rédacteur des « Heures », ni qu'il ait jamais lu une ligne de Gœthe, c'est lui qui a créé, par sa théorie de la contemplation, l'esthétique moderne comme il a créé la théorie de la connaissance et la morale modernes.

III

Cependant cet état de la contemplation que nous venons de décrire d'après Kant comme une des trois étapes que peut parcourir l'humanité, comme l'une des trois attitudes dans lesquelles peut se trouver l'homme en général, que nous avons envisagé par conséquent à un point de vue anthropologique, il faut maintenant que nous l'étudiions au point de vue uniquement subjectif, au point de vue émotionnel. L'état de contemplation est en effet pour Kant, nous l'avons vu, à la fois un état de connaissance et un état de sentiment. Il consiste dans l'activité harmonieuse de l'imagination et de l'entendement, et c'est la conscience de cette harmonie qui constitue le plaisir esthétique par excellence, le sentiment commun esthétique, pour lequel Kant réclame l'universalité et la nécessité, et qu'il distingue de toutes les autres formes de sentiments, des sentiments agréables, logiques et moraux. Ce sentiment est un sentiment intellectuel, un sentiment de réflexion, un sentiment de jugement, *Urtheilsgefühl*. Il accompagne le travail de l'imagination et de l'entendement, et comme celui-ci consiste, d'une part, dans la représentation et la reproduction des éléments multiples de la connaissance, et, de l'autre, dans la réduction de ces éléments multiples à une unité conceptuelle, il est proprement le sentiment intellectuel de l'unité dans la multiplicité, ou, d'après la formule consacrée, de l'unité dans la variété. C'est, nous l'avons déjà dit, la traduction en termes subjectifs de la théorie de Leibnitz et de Baumgarten.

Il est incontestable que ce sentiment de l'unité dans la variété, de la liaison du multiple, est un des éléments essentiels du sentiment esthétique en général. Il affirme que, d'une part, les éléments du Beau doivent être multiples et variés, et que, de l'autre, cette multiplicité et cette variété doivent nous paraître réductibles à une unité. D'ailleurs, ces deux principes sont des principes généraux de notre vie psychique. Nous savons que la variation de la stimulation est une des conditions essentielles du sentiment de plaisir, que, quand la stimulation est trop prolongée, il naît un sentiment de fatigue et de monotonie. Nous savons de même que les changements trop brusques sont nuisibles à la substance nerveuse, que, par conséquent, il faut, pour que celle-ci soit stimulée favorablement, que la transition entre les moments contraires soit ménagée, c'est-à-dire qu'il y ait entre eux des éléments communs, qu'il y ait

de l'unité dans la variété. Appliqué au domaine intellectuel, le principe est tout aussi certain : nous éprouvons le besoin, quand nous nous trouvons devant des éléments qui, à première vue, n'offrent pas des points d'analogie, d'en découvrir, de les ramener à un élément plus général, de discerner la loi à laquelle ils obéissent, et la science tout entière n'est que la tentative de réduire l'incommensurable variété des choses à l'unité. Au point de vue esthétique enfin cette loi trouve, et dans la nature et dans l'art, les applications les plus multiples. Si, quand nous nous trouvons devant un paysage, nous essayons de décomposer le torrent d'impressions qui nous assaillent et dont l'ensemble nous cause un si profond sentiment de plaisir, nous constatons que ce plaisir est dû en très grande partie à de multiples liaisons du varié : régularité de formes, symétrie, proportions, harmonie des couleurs, harmonie des chants des oiseaux, dû bruissement des feuilles, etc., tout cela, ce sont des manifestations différentes de la même loi. Il en est de même des arts, où les principes de symétrie, de proportion, de consonnance, de mesure, de rhythme, jouent le rôle le plus important. Pour la musique, par exemple, M. James Sully a merveilleusement montré toutes les incarnations que peut prendre l'unité dans la variété, grâce à la mesure produisant tout d'abord une succession de notes toutes égales en durée, ce qui donne l'impression la plus simple de l'unité dans la variété; puis allant se différenciant par la création de notes de valeur temporelle inégale, blanches, croches, double-croches, etc.; grâce au rhythme, à l'accent, à la mélodie et enfin à l'harmonie [1].

Cependant, quelle que soit l'importance esthétique du principe de la liaison du multiple, nous avons à nous demander si véritablement le sentiment de cette liaison ou le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, est le sentiment esthétique par excellence, et surtout s'il constitue à lui tout seul le sentiment du beau. Toute notre discussion de la théorie kantienne du jugement esthétique a consisté à montrer qu'il n'en est rien. La simple définition donnée par Kant du jugement sur le Beau, à savoir que c'est un jugement dont le motif, *Bestimmungsgrund,* est un sentiment, prouve bien que le sentiment du jugement ne peut pas être le sentiment esthétique unique. Du moment que Kant avoue que c'est un sentiment qui détermine le jugement, il confesse par là même qu'il entend parler au moins de deux sentiments esthétiques, dont le premier précède et détermine le jugement, et dont le second, le sentiment de réflexion ou de jugement, suit le jugement et

1. James Sully, *Sensation and Intuition*, *Aspects of Beauty in musical form*, p. 186 à 219. Cf. pour la liaison du multiple Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. I, p. 53 à 80.

est déterminé par lui. De même encore, lorsque Kant dit que le véritable plaisir esthétique est causé par la conscience de l'universalité et de la nécessité du plaisir esthétique, il admet manifestement deux sentiments : d'abord un sentiment dû à une cause quelconque, et ensuite un sentiment dû à la conscience de l'universalité et de la nécessité du premier. De plus, nous avons fait valoir contre la conception faisant du sentiment esthétique un sentiment de jugement et de réflexion, la théorie de l'immédiateté et de la spontanéité du sentiment esthétique jaillissant de la simple appréhension de l'objet, sans comparaison aucune de l'imagination et de l'entendement, sans subsumption de celle-là sous celui-ci, sans réflexion d'aucune sorte. Et ce n'est pas tout. En faisant du sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement le sentiment esthétique unique, Kant s'expose à une objection que nous avions déjà fait valoir contre Leibnitz et Baumgarten.

En effet, si la théorie de Leibnitz est capable d'expliquer le Beau, elle est en revanche incapable d'expliquer le laid et l'indifférent, toute chose ici-bas étant, dans un certain degré et à de certains points de vue, parfaite, c'est-à-dire à la fois une et multiple. L'objection vaut *a fortiori* pour Kant. Etant donné que l'harmonie de l'imagination et de l'entendement est requise pour la connaissance la plus vulgaire, comme ne cesse de le répéter Kant, étant donné que c'est la loi même de tout connaître, il est impossible que nous n'ayons pas, toutes les fois que nous nous représentons quoi que ce soit, le sentiment de cette harmonie, il est impossible que nous n'éprouvions pas le sentiment esthétique à propos de n'importe quelle représentation. Pour Kant donc, comme pour Leibnitz, nous nous expliquons que nous éprouvions des sentiments esthétiques, mais nous ne nous expliquons pas que nous n'en éprouvions pas toujours. Sans doute Kant dit bien que « suivant la diversité des objets, la concordance des facultés de connaître a des proportions différentes et qu'il doit y en avoir une telle, que l'activité harmonieuse des deux facultés soit le plus utile pour toutes deux relativement à la connaissance en général [1]. » Seulement il est évident qu'il ne s'agit là que d'une question de degré. L'harmonie de l'imagination et de l'entendement peut être plus ou moins parfaite. Tout d'abord les éléments multiples peuvent être plus ou moins considérables ; d'autre part l'unité de ces éléments peut être plus ou moins distincte, peut se rapporter à un nombre plus ou moins considérable d'éléments multiples, peut avoir lieu à plus ou moins de points de vue. Nous pouvons obtenir ainsi comme une hiérar-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 245. La traduction de Barni, t. I, p. 128 contient un gros contre-sens.

chie de valeurs esthétiques, l'objet le plus beau étant celui à propos duquel l'imagination aura à représenter le nombre le plus considérable d'éléments, et où l'entendement pourra réduire tous ces éléments à une unité distinctement aperçue. C'est ainsi, qu'à ce point de vue, une symphonie par exemple, où il y a liaison du multiple à un très grand nombre de points de vue, au point de vue de la mesure, du rhythme, de la mélodie, de l'harmonie, de la concordance des différents instruments, de celle des différentes notes de chaque mesure, puis de toutes les mesures entre elles et enfin des grandes divisions de la symphonie toute entière, sera évidemment supérieure à un morceau de piano joué à une main par un enfant. Mais il n'y a là qu'une différence de degré et non pas de nature. S'il est vrai que le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement constitue à lui tout seul le sentiment esthétique, suffit à lui tout seul à conférer la beauté à l'objet à propos duquel elle se manifeste, il pourra bien y avoir des objets plus ou moins beaux, mais point d'objets laids, ni d'objets indifférents.

D'autre part, s'il était vrai que le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, de la liaison du multiple, suffît à nous donner le sentiment du Beau, on ne comprendrait pas pourquoi la simple juxtaposition d'éléments quelconques ayant quelques points de commun, ne pourrait pas nous causer un plaisir esthétique ; on ne pourrait pas s'expliquer pourquoi les figures géométriques et les formules arithmétiques et algébriques ne pourraient pas constituer des œuvres d'art. Une figure géométrique, se composant de lignes assez nombreuses pour permettre à l'imagination de se déployer, et ayant toutes un rapport unique à un point central, voilà ce qui, si l'on restait fidèle à la thèse, constituerait le *summum* du Beau. Et c'est là d'ailleurs jusqu'à un certain point l'avis de Kant. Pour lui, nous le savons, le jugement esthétique proprement dit, le jugement esthétique pur de tout alliage intellectuel et moral, ne vaut que pour la beauté libre, et celle-ci consiste exclusivement en des objets ne signifiant absolument rien, et permettant seulement à l'imagination et à l'entendement de jouer librement. La théorie de l'imagination et de l'entendement conduit donc tout droit au formalisme, et nous nous expliquons fort bien comment, malgré les éléments idéalistes qui jouent un rôle considérable dans l'esthétique kantienne, on a pu l'interpréter comme un pur formalisme, comment des esthéticiens comme Herbart et Zimmermann ont pu revendiquer Kant comme leur maître.

Nos objections contre le sentiment de l'harmonie de l'imagi-

nation et de l'entendement, considéré comme sentiment esthétique unique, se réduisent donc aux chefs suivants. En premier lieu, d'après la théorie générale de Kant, le sentiment, devant être la raison déterminante du jugement esthétique ne peut pas être la conséquence de ce jugement. En second lieu, si le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement est le sentiment esthétique, cette harmonie étant requise pour toute représentation, quelque vulgaire qu'elle puisse être, toute représentation sera nécessairement belle. En troisième lieu enfin, si le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement est le sentiment esthétique, toute forme, sans contenu aucun, pourvu qu'il y eût en elle une multiplicité d'éléments avec possibilité de réduction à l'unité, devra être belle. Ces deux dernières objections peuvent encore se formuler comme il suit : Kant a admirablement décrit l'état de contemplation en général, mais il a négligé d'expliquer en quoi la contemplation du Beau se distingue de toute autre contemplation.

IV

Si nous essayons de pénétrer jusqu'à la cause véritable des erreurs que nous croyons avoir relevées dans la théorie kantienne du sentiment esthétique, nous trouvons qu'elle consiste à n'avoir pas distingué entre les différents moments de l'acte esthétique, entre les différentes formes que peut revêtir le sentiment du Beau. Nous avons accordé que le sentiment intellectuel de la liaison du multiple, la conscience de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, joue un rôle et un rôle très important dans l'acte esthétique. La question seulement est de savoir si c'est bien par là que débute le sentiment du Beau, et si d'autres éléments plus humbles n'y entrent pas et même ne servent pas à le déterminer.

Dans l'étude générale que nous avons faite du sentiment, nous nous sommes efforcé avant tout de démontrer l'originalité de la vie affective, et son indépendance primitive de la vie intellectuelle et de la vie volontaire. Nous avons tout naturellement choisi pour faire cette démonstration le sentiment le plus simple de tous, tel qu'en fait, il ne saurait exister ni chez l'adulte, ni même très probablement chez l'enfant dans nos races civilisées, muni d'une longue expérience héréditaire, mais tel que peut-être il a pu exister à l'aube de toute civilisation, chez les premiers-nés de l'humanité. Seulement ce sentiment primitif, le sentiment sensible, s'il a pu jamais exister dans la simplicité et la pureté que nous avons

revendiquées pour lui, n'a pas pu, en tout cas, s'y maintenir. Après que sont émanés de lui, tout d'abord les mouvements organiques, c'est-à-dire les rudiments du désir et de la volonté, et ensuite, grâce à la comparaison établie entre ces mouvements organiques, grâce au choix fait entre eux et à leur localisation, la mémoire, la comparaison et enfin l'aperception, tous ces éléments intellectuels et volontaires ont réagi à leur tour sur le sentiment, de telle sorte qu'à côté de la conscience pure et simple de la stimulation favorable ou défavorable de la substance nerveuse, qu'à côté du sentiment de la vie, de la cœnesthésie, se sont formés des sentiments intellectuels et des sentiments moraux. Sans doute, en soi, le sentiment ne peut jamais prendre que deux formes, ne peut jamais être que sentiment de plaisir et de peine, que conscience de la vie stimulée agréablement ou désagréablement. Ce qui varie ce n'est, d'une part, que l'intensité du sentiment agréable ou désagréable, et, de l'autre, les causes qui provoquent le sentiment de plaisir ou de peine. C'est d'après cette différence des causes du sentiment, d'après surtout la différence des éléments sensationnels et représentatifs dans lesquels le sentiment est incorporé, que l'on a pu établir une classification des sentiments. Nous n'avons pas à discuter ici les différents essais de division de sentiments que l'on a tentés, et nous pouvons adopter la division générale en sentiments sensibles, en sentiments intellectuels et en sentiments moraux, ces deux dernières formes de sentiments constituant les émotions. La différence physiologique entre les sentiments sensibles et les émotions réside en ce que, dans les premiers, la cause du sentiment est uniquement un processus nerveux, une stimulation sensorielle périphérique, tandis que, dans les seconds, cette cause est un processus central, psycho-physique, correspondant à la perception, à la représentation, à l'idée d'un objet. Les sentiments sensibles ont donc une origine purement physique, tandis que les émotions ont une origine mentale. De plus les émotions exercent une influence beaucoup plus considérable sur toute la vie organique, sur les muscles et sur les viscères, que les sentiments sensibles, et l'on sait que de modernes psychologues, comme William James et Lange, ont voulu réduire l'émotion tout entière à ces manifestations corporelles, à l'accroissement et à la diminution de l'innervation spontanée sans intervention aucune d'un élément psychique[1]. Quoi qu'il en soit de cette réduction, qui, d'ailleurs, d'après la théorie générale du sentiment que nous avons exposée, est absolument insoutenable, ces réactions motrices

1. William James. *Principles of Psychology*, t. II, p. 442 à 486, et Lange, *Ueber Gemüthsbewegungen*. Traduction allemande, Leipzig, 1887.

ont à leur tour un retentissement sur la vie affective et créent ce qu'on peut appeler avec James Sully des sentiments sensibles secondaires.

Les émotions, au point de vue psychologique, se distinguent donc des sentiments sensibles par le rôle considérable qu'y jouent des éléments représentatifs, des facteurs intellectuels et moraux, et leur développement dépend de l'extension et de l'accumulation de ces éléments représentatifs. En effet, quand un sentiment a accompagné une sensation, il réapparaît à un degré plus faible, lorsque l'élément représentatif correspondant ou l'image de l'élément représentatif reapparaît lui-même : c'est là ce que l'on a appelé le sentiment idéal *ideal feeling*. Etant donné que l'image a pour corrélatif nerveux une excitation affaiblie des mêmes éléments centraux que ceux qui sont engagés dans la production de la sensation, et que les conditions nerveuses d'une sensation sont un facteur capital dans la production du sentiment qui l'accompagne, il s'ensuit que l'image d'une sensation est accompagnée d'une réexcitation affaiblie du sentiment qui l'accompagnait primitivement. La résurrection du sentiment dépend donc de la résurrection de l'élément représentatif, et comme la réviviscence d'une sensation est un fait intellectuel, tout sentiment qui réapparaît est un concomitant de notre vie intellectuelle, et partant, plus le développement intellectuel est considérable, plus grand est le nombre des sentiments idéals. Si donc, d'une part, le développement de la vie intellectuelle amène nécessairement la déchéance de notre vie affective, en tant qu'elle est composée de sentiments sensibles directs, de l'autre, il renforce au contraire notre sensibilité idéale. L'association joue, dans la vie affective, un rôle presque aussi considérable que dans la vie purement intellectuelle. Si cette association est elle-même directe ou indirecte, c'est-à-dire si les sentiments s'attirent, s'associent directement, ou si ce sont les représentations qui s'associent et qui amènent à leur suite les sentiments qui y étaient primitivement liés, c'est ce que nous n'avons point encore à examiner ici. Il nous suffit de constater que les sentiments, rappelés grâce à l'élément représentatif auquel ils étaient primitivement liés, exercent à leur tour une influence considérable sur la vie intellectuelle, en fixant notre attention sur les éléments représentatifs qui nous sont agréables, et surtout en enrichissant la représentation donnée, en la modifiant, en la nuançant par le nombre et par la nature des sentiments qui s'y agglutinent [1].

1. Cf. James Sully, *The Human Mind, Text-Book of Psychology*, t. II, p. 72 à 89, et *Höffding, Psychologie in Umrissen*, 2e édition, p. 331 à 336.

Cela étant donné, il faudrait dans une étude complète du sentiment, que présuppose l'étude du sentiment esthétique, examiner en détail les trois ordres de sentiments que nous venons d'énumérer. Il faudrait partir des sentiments sensibles, en distinguer d'abord les plaisirs de la vie organique, puis les plaisirs des sens proprement dits, en établissant une différence entre les sens inférieurs, le goût, l'odorat, et jusqu'à un certain point le toucher, où domine l'élément affectif et l'élément affectif désagréable, et les sens supérieurs, la vue et l'ouïe, où l'élément affectif agréable est plus prononcé que l'élément affectif désagréable, et dans lesquels les éléments représentatifs ont une tendance si prononcée à l'emporter sur l'élément affectif, que les sensations deviendraient des signes dépourvus de tout caractère émotif, si, d'une part, les associations que nous y mêlons ne créaient pas des éléments affectifs nouveaux, et si, de l'autre, l'élément affectif primitif inhérent à ces sensations ne pouvait, chez des individus mieux doués que la moyenne, réapparaître dans toute son intensité sensible. Il faudrait ensuite faire le même travail pour les émotions, étudier en détail les sentiments idéals dont nous avons brièvement expliqué la formation, puis énumérer les différentes formes des émotions, les émotions intellectuelles et les émotions sympathiques. Il faudrait enfin faire de même pour les sentiments moraux proprements dits.

Une fois les sentiments divisés dans les trois groupes de sentiments sensibles, intellectuels et moraux, il s'agit de se demander auquel d'entre eux appartient le sentiment esthétique. Pour Kant, nous l'avons vu, c'est un sentiment uniquement intellectuel, un sentiment de réflexion, un sentiment de jugement. Mais s'il est vrai que c'est là une forme, un moment du sentiment du Beau, — ou, tout au moins, puisque nous savons qu'en soi le sentiment, quel qu'il soit, n'a pas de qualité proprement dite, mais n'est toujours qu'un sentiment de plaisir ou de peine, — que c'est là une des raisons qui provoquent le sentiment du Beau, est-ce la raison unique, est-ce la raison première ?

Le sentiment intellectuel du Beau, tel que le conçoit Kant, était, avons-nous dit, le sentiment de la multiplicité et de la variété des éléments sensibles appréhendés par l'imagination, et de la réduction de cette multiplicité et de cette variété à l'unité opérée par l'entendement. Mais avant que nous ne prenions conscience de l'arrangement, de la disposition, du groupement, de la forme, en un mot, des éléments sensibles, n'appréhendons-nous pas ces éléments eux-mêmes, et leur qualité n'exerce-t-elle pas une impression et une impression profonde sur notre sensibilité ? Or, ces

éléments sensibles qui provoquent en nous le sentiment du Beau sont dus à nos sens supérieurs, à la vue, à l'ouïe et jusqu'à un certain point au toucher, en tant que ce dernier intervient dans la vue. A-t-on le droit d'exclure du domaine esthétique les sentiments agréables que nous donnent les couleurs et les sons ; a-t-on le droit, en un mot, d'exclure du domaine du Beau, comme l'a fait Kant, l'agréable en général? Si Kant et tous les formalistes avec lui voulaient pousser leur théorie jusqu'à ses dernières conséquences, ils devraient admettre que toute liaison d'éléments multiples, désagréables en eux-mêmes, devrait nous plaire, puisque l'imagination et l'entendement trouveraient à y exercer leur activité réciproque. Ils devraient soutenir, par conséquent, qu'un morceau de chant dans lequel se trouveraient des accords et des consonnances, qu'un tableau dans lequel il y aurait des symétries, des proportions, un groupement d'éléments autour d'un point central, devraient nous plaire, même si la voix qui chante avait un timbre absolument désagréable, même si les couleurs, employées par l'artiste, étaient criardes et blessaient nos yeux.

Aussi bien la théorie kantienne de l'agréable est-elle assez embarrassée. Il définit l'agréable ce qui plaît aux sens dans la sensation, et il le sépare du Beau, en ce que, au lieu d'être absolument désintéressé et de pouvoir prétendre à l'universalité et la nécessité comme le Beau, il est, d'une part, intéressé, puisque tout objet agréable excite le désir d'objets semblables, et, de l'autre, absolument particulier, puisqu'il se fonde sur un sentiment particulier. Tandis que le jugement esthétique pur doit être indépendant de tout attrait et de toute émotion, c'est au contraire sur l'émotion et l'attrait que se fonde le jugement sur l'agréable. Sans doute l'agréable peut entrer comme ingrédient dans la beauté ; il peut animer l'objet pour la sensation, mais la beauté véritable réside toujours dans la forme et l'agréable ne vaut qu'en tant que ses attraits contribuent à faire valoir cette forme. « Dire que la pureté des couleurs et des sons ou que leur variété et leur choix paraissent contribuer à la beauté, cela ne signifie pas que ces choses ajoutent à la satisfaction qui s'attache à la forme, précisément parce qu'elles sont agréables en elles-mêmes et dans la même proportion, mais parce qu'elles nous montrent cette forme d'une manière plus exacte, plus déterminée et plus parfaite, et surtout parce qu'elles animent la représentation par leur attrait, en appelant et en soutenant l'attention sur l'objet même [1] ». D'ailleurs l'agréable ne peut contribuer à la beauté que s'il est lui-même soumis aux mêmes

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 230, 231 ; Barni, t. I, p. 105.

conditions qu'elle. Les sensations de couleurs et de sons ne peuvent être regardées comme belles qu'à la condition d'être *pures*, ce qui est une condition formelle. Si l'on pouvait admettre que l'esprit ne perçoit pas seulement par les sens l'effet des sensations, mais encore par la réflexion le jeu régulier des impressions, la forme de la liaison des diverses représentations ; si devant une impression de couleur ou de son, nous percevions immédiatement l'isochronisme des vibrations de l'éther et la régularité des vibrations de l'air ébranlé, alors les sensations elles-mêmes ne seraient plus de simples sensations, mais on pourrait les considérer alors comme des beautés. Dans ce cas, l'agréable ne serait qu'une forme particulière du Beau et la raison du plaisir qu'il nous procure serait le sentiment de la liaison du multiple. Seulement cette théorie, qui est celle de Descartes et de Leibnitz, Kant ne peut pas l'admettre[1], car ce serait faire ce qu'il a tant reproché à Leibnitz, ce serait intellectualiser la sensibilité. Il est par conséquent obligé d'expliquer la « pureté » de la sensation d'une façon assez singulière, en disant qu'une sensation simple est pure, quand son uniformité n'est troublée par aucune sensation étrangère, ce qui lui apparaît encore comme une détermination formelle : c'est ainsi que les couleurs simples pourraient être regardées comme belles, tandis que les couleurs composées ne peuvent être qu'agréables.

Nous ne discutons pas encore ici en elle-même la théorie du désintéressement. Constatons seulement combien la position prise par Kant en face de l'agréable est embarrassée. Au fond Kant, s'il avait été fidèle à ses prémisses, aurait dû exclure absolument l'agréable du domaine du Beau : nécessairement intéressé et particulier, l'agréable n'a droit à aucune place dans son esthétique. Cependant Kant ne peut pas se dissimuler que l'élément agréable des sensations de couleurs et de sons contribue tout au moins au Beau, entre dans le sentiment esthétique, peut, par conséquent, à de certaines conditions, être regardé comme beau. Sans doute le moyen le plus facile de résoudre la question eût été de ramener les sensations agréables au principe essentiel du Beau, et d'affirmer avec Leibnitz et toute l'école rationaliste que les sensations

1. Une faute d'impression de la troisième édition de la *Critique du Jugement* a amené Barni à prêter à Kant la théorie même de Leibnitz. « Si on admet avec Euler que les couleurs sont des vibrations (*pulsus*) isochrones de l'éther, de même que les sons musicaux sont des vibrations régulières de l'air ébranlé, et, ce qui est le plus important, que l'esprit ne perçoit pas seulement par le sens l'effet produit sur l'activité de l'organe, mais qu'il perçoit aussi par la réflexion (*ce dont je ne doute pas d'ailleurs*) le jeu régulier des impressions (par conséquent la forme de la liaison des diverses représentations. Barni, t. I, p. 103. » Il y a bien dans la 3e édition *woran ich doch gar nicht zweifle*, mais le *doch* indique bien que le *nicht* est tout simplement une faute d'impression et a été mis pour *sehr*.

visuelles et auditives ne sont qu'une connaissance confuse, et que la raison de l'impression agréable qu'elles provoquent en nous réside dans la conscience de la régularité dans la succession des éléments qui les composent, c'est-à-dire dans l'aperception d'une multiplicité réduite à l'unité. L'on sent, dans toute la discussion de l'agréable, que cette solution a obsédé l'esprit de Kant. Seulement il était impossible qu'il s'y arrêtât sans contradiction flagrante. La conception de la sensibilité comme faculté originale de l'esprit humain, irréductible au connaître, lui interdisait cette échappatoire. Celle à laquelle il a recours nous paraît tout à fait inadmissible. Nous ne comprenons pas ce que peuvent être des couleurs et des sons purs et impurs. S'agit-il de couleurs et de sons simples? Mais la couleur verte du gazon, que Kant cite comme belle, est un mélange de bleu et de jaune, et l'on sait assez, depuis les merveilleuses analyses faites par Helmholtz des sons et de leur timbre, combien peu le son d'un violon peut être appelé simple et pur, dans le sens que Kant prête à ce terme. L'un des deux : ou bien la sensation est une connaissance confuse et alors nous pouvons en effet prendre conscience de ses qualités formelles, ou bien ce ne peut jamais être une connaissance, et alors les principes formels, mathématiques, sur lesquels reposent les sensations, ne peuvent jamais être connus dans et par la sensation.

La pureté ou l'impureté, la simplicité ou la complexité de la sensation, n'expliquent donc en aucune façon la réintroduction de l'agréable dans le Beau. Si Kant avait sérieusement exclu du domaine du Beau tout plaisir dû à la sensation, il lui aurait été impossible d'expliquer pourquoi, comme il en convient lui-même, nous nous « arrêtons » à contempler certains objets. N'est-ce pas admettre qu'ils exercent sur nous quelque attrait, qu'ils nous inspirent quelque intérêt? Sans doute, cet intérêt ne peut en aucune façon être confondu, nous avons déjà eu l'occasion de le dire, avec l'intérêt qu'excite en nous le désir d'objets réels et matériels. Le fait seul qu'il peut être provoqué par des objets absolument immatériels, par des combinaisons de couleurs et de sons, prouve bien l'abîme qui sépare l'intérêt esthétique de l'intérêt purement matériel. Mais, d'autre part, si tout élément d'intérêt était exclu du Beau, si le Beau n'exerçait sur nous aucune attraction, si, en le créant et en le contemplant, nous ne nous sentions pas émus, remués jusqu'au fond même de notre être, comment expliquer l'existence même de l'art et le rôle considérable que les préoccupations esthétiques ont joué dans la vie de toutes les nations civilisées? Si vraiment le sentiment esthétique n'était qu'un pur sentiment intellectuel, en quoi se distinguerait-il du plaisir qu'éprouvent le

mathématicien et le logicien à déduire de prémisses données toutes les conséquences qu'elles contiennent? Si vraiment ce n'est que le plaisir de la liaison du multiple que nous éprouvons en regardant un beau paysage, en écoutant une symphonie de Beethoven, en assistant à la représentation d'un beau drame, comment expliquer le bouleversement profond que ces spectacles produisent dans toute âme sensible? Il est incontestable que la sensation esthétique une fois éprouvée, que le bouleversement sensuel une fois passé, nous pouvons nous reprendre, nous pouvons analyser l'impression que nous avons subie, en rechercher les raisons et la fixer dans un jugement. Le sentiment accompagnant ce jugement sera évidemment très calme, mais qui ne voit que le sentiment esthétique ne s'épuise pas dans ce froid verdict de notre raison, et que ce n'est là que le dernier stade de l'acte esthétique.

Le premier, incontestablement, est le choc sensible produit par les éléments sensibles qui composent l'objet esthétique. Sans choc, il serait incompréhensible que nous puissions nous arrêter à le contempler. Avant de prendre conscience du groupement harmonieux des couleurs ou des sons dont se compose tout objet beau, — exception faite pour la poésie où les sons seuls exercent une influence directe et où les couleurs sont évoquées par les mots, — nous jouissons de la qualité même de ces couleurs et de ces sons. Les yeux et l'oreille, nous l'avons dit, sont devenus des sens presque uniquement représentatifs, presque entièrement intellectuels. Nous avons une tendance à négliger entièrement l'élément affectif qui accompagne les sensations visuelles et auditives, et qui, très certainement à l'origine, en constituait l'élément essentiel, et à ne les considérer que comme des signes d'objets. Seulement, même pour la moyenne des individus, cet élément affectif existe encore. Dans le plaisir que provoquent en nous la forêt, les fleurs, la voûte céleste, une voix pure, la qualité même de la sensation, sans aucun élément associé, joue un rôle incontestable. Il est maintenant des individus mieux doués, les artistes et les âmes artistiques, pour lesquels les couleurs et les sons, en dehors de leur caractère représentatif ou expressif, prennent une valeur considérable, et qui savent ressentir, dans toute son intensité, comme le ressent l'enfant et comme ont dû le ressentir les premiers hommes, l'élément de joie et de peine que recèle la sensation visuelle ou auditive. Ce qui prouve bien, qu'avant toute considération formelle et toute association, les sensations auditives et surtout les sensations visuelles contiennent de puissants éléments de plaisir, c'est la joie qu'éprouve l'enfant à la vue de la lumière et à l'audition de tout bruit, c'est l'association qu'avaient établie les peuples anciens

entre la vie tout entière et la lumière, la mort étant essentiellement pour eux la cessation de la lumière, la nuit profonde. A y regarder de près, le plaisir sensible que nous examinons ici n'est pas seulement causé par les sens supérieurs, mais même les sens inférieurs peuvent apporter leur contingent à l'impression esthétique totale. Le plaisir que nous donnent les belles formes est un plaisir du toucher et un plaisir musculaire ; l'œil éprouve plus ou moins de peine à suivre certaines lignes, et la préexcellence que les esthéticiens de tous les temps ont accordée aux lignes courbes provient de ce que celles-ci correspondent au mouvement naturel et normal de l'œil, de ce que, par conséquent, elles stimulent cet organe sans lui causer de fatigue. Bien plus, qui pourrait contester que dans l'impression esthétique totale que nous éprouvons devant un beau paysage, la symphonie de parfums qu'exhalent les fleurs et les feuilles ne joue un rôle considérable ? Ces plaisirs sont bien, comme le dit Kant, *des plaisirs des sens dans la sensation*, les concomitants psychiques immédiats d'une stimulation nerveuse favorable ou, selon l'excellente formule de Bain et de Grant Allen, les concomitants psychiques d'*un maximum de stimulation avec un minimum de fatigue*. Une esthétique complète aurait à analyser maintenant dans tous ses détails, comme l'ont fait Grant Allen, James Sully, Stumpf, Gurney, Hermann et d'autres, d'après les travaux de Helmholtz, le côté émotionnel des sensations de la vue et de l'ouïe. Elle aurait à montrer que s'il est incontestable que des rapports mathématiques déterminés correspondent aux sensations visuelles et auditives agréables, rien n'est plus hypothétique que d'établir entre ces rapports et le caractère agréable de la sensation une relation de cause à effet. Elle aurait à rappeler que, d'après Helmholtz, le plaisir de la consonnance n'est pas dû aux propriétés numériques de deux sons qui se combinent, mais bien à ce que l'union de deux masses de sons affecte un grand nombre de fibres nerveuses, et à ce que leurs éléments ne sont pas assez proches les uns des autres pour produire des « battements ». Elle aurait à étendre cette explication aux sensations visuelles et à montrer que, dans l'un et l'autre cas, le plaisir est dû, non pas à des raisons mathématiques et formelles, mais bien à une stimulation favorable de la substance nerveuse. Nous pouvons donc conclure que la première forme du sentiment esthétique est le plaisir sensible, est ce que Kant a appelé l'agréable, que tout ce qui est beau doit être tout d'abord agréable, sans que la réciproque soit vraie, sans que tout ce qui est agréable doive être nécessairement beau.

Cette première forme du sentiment esthétique une fois reconnue,

il faut y joindre celle que nous avons analysée plus haut avec Kant. Au plaisir que nous cause la qualité intrinsèque des sensations vient s'agglutiner le plaisir intellectuel de leur groupement, de leur forme, plaisir qui se réduit au plaisir de l'unité dans la variété, de la liaison du multiple. Ce plaisir est beaucoup plus complexe que le premier. Il ne jaillit plus d'un simple processus de stimulation nerveuse périphérique, mais il implique toujours la mémoire, l'attention, la comparaison, c'est-à-dire une activité des centres nerveux supérieurs. Cependant, même dans ces plaisirs intellectuels, il y a un élément sensible dont il ne faut pas méconnaître l'importance. Les rationalistes ont tenté de réduire les plaisirs sensibles à des plaisirs intellectuels et d'expliquer les plaisirs visuels et auditifs par des plaisirs formels inconscients. Ne peut-on pas retourner l'argument et montrer que, tout au contraire, les plaisirs formels eux-mêmes dépendent en grande partie de plaisirs sensibles? Pourquoi, en effet, l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, la réduction de la variété à l'unité, la mesure, le rhythme et la symétrie, nous causent-ils du plaisir? C'est, répond-on, parce que tous ces modes de groupement nous permettent de percevoir facilement les éléments multiples d'une représentation, de les unir en une représentation une. Mais, au point de vue affectif, cela ne veut-il pas dire que nous jouissons du jeu libre et aisé de nos facultés représentatives, qui nous permet de percevoir avec facilité un grand nombre d'éléments, et que, là encore, il y a maximum de stimulation avec minimum de fatigue? Il est incontestable que ce sentiment sensible entre pour une part dans le sentiment purement formel et intellectuel, sans que cependant il puisse se confondre avec le sentiment sensible proprement dit dont nous avons parlé tout à l'heure, et qui, pour être provoqué, n'a pas besoin des éléments représentatifs que le sentiment sensible secondaire, accompagnant le sentiment intellectuel, implique nécessairement.

A ces deux formes de sentiments maintenant, au sentiment sensible et au sentiment formel, il faut en joindre un troisième extrêmement important. Les deux premiers étaient des sentiments directs ; celui dont nous allons nous occuper maintenant est un sentiment indirect, un sentiment idéal, un sentiment associé. L'association, avec ses deux grandes formes de la contiguité et de la similarité joue, en effet, un rôle considérable, non-seulement dans la vie représentative, mais encore dans la vie du sentiment. Etant donné un état d'âme joyeux ou pénible, nous pouvons y associer tous les éléments joyeux ou pénibles qui offrent des points d'analogie avec le premier ou que nous avons subis en même temps que le premier. Il est possible que, comme l'explique très ingénieusement Höffding,

l'association entre les sentiments se produit par l'intermédiaire des éléments représentatifs qui les accompagnent. Un état d'âme joyeux ou pénible accompagne une représentation donnée : celle-ci reévoquerait des représentations semblables ou éprouvées en même temps que la première, et ces représentations reévoqueraient à leur tour les sentiments qui les avaient primitivement accompagnées [1]. Cette analyse nous paraît juste, à la condition que l'on convienne que, dans cette association de représentations et de sentiments, les représentations qui ménagent le passage d'un sentiment à l'autre ne parviennent pas jusqu'au seuil de la conscience, ce qui explique que nous croyons passer d'un sentiment à l'autre sans intermédiaire d'aucune sorte. C'est le côté émotionnel des représentations associées à l'état d'âme donné qui s'empare de la conscience et qui l'occupe toute entière.

Cela étant admis, on comprend quelle modification profonde nos associations font subir à nos sentiments. Les sentiments sensibles et formels que nous avons étudiés plus haut, n'apparaissent jamais en fait dans l'état de simplicité dans lequel nous les avons considérés. A côté du sentiment sensible, de la stimulation favorable immédiatement sentie, à côté de la satisfaction de pouvoir réunir en une seule perception une diversité d'éléments sensibles groupés harmonieusement, notre sentiment esthétique total se compose de tous les sentiments associés qui émergent de notre souvenir à l'occasion d'une représentation donnée, et qui la modifient et la nuancent à l'infini. Les couleurs, le rouge, le jaune, le bleu, le vert, évoquent en nous le souvenir de tous les objets colorés que nous avons vus, ou plutôt le souvenir des sentiments que ces objets ont produits en nous, et l'impression totale qu'elles nous donnent est due à la fois à l'impression directe et aux impressions passées, étroitement agglutinées à la première. C'est ainsi que le rouge produit une impression d'excitation, le jaune une impression de splendeur, le bleu une impression de calme et le vert l'impression idyllique de la campagne et des forêts. Il en est de même des sons et des formes. Kant lui-même sent très-bien que si le chant des oiseaux a été considéré de tout temps comme extrêmement agréable, ce n'est pas à cause de sa beauté intrinsèque, mais bien à cause des sentiments de paix, de recueillement, de vie libre et insouciante que nous y associons [2].

Si ces sentiments associés, quand on les compare aux sentiments sensibles et aux sentiments formels, peuvent être appelés des élé-

1. Höffding, *Die Psychologie in Umrissen*, 331 à 333.

2. Cf. sur le rôle de l'association en esthétique, Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. I, p. 86 à 136.

ments esthétiques indirects, il faut distinguer maintenant, dans ces sentiments associés eux-mêmes, les sentiments associés directement de ceux qui le sont indirectement. D'une part, en effet, les couleurs, les formes et les sons, tout au moins pour la poésie, n'existent pas dans la nature et dans l'art, en elles-mêmes et pour elles-mêmes, mais sont des signes qui expriment, qui désignent des objets. Une tache lumineuse de couleur jaune et de forme circulaire, voilà ce qu'est pour nos sens la lune ; une grande ligne de couleur verte avec des sommets et des vallées, voilà ce qu'est pour eux la mer. C'est grâce à notre faculté d'association que cette tache jaune et cette ligne verte s'animent, se remplissent, s'approfondissent et prennent le sens qu'ont pour nous les concepts de lune et de mer. Il en est de même pour les arts, à l'exception de la musique à laquelle rien ne paraît correspondre dans la nature qu'elle puisse exprimer, et qui cependant, nous le verrons tout de suite, rentre elle aussi dans la loi commune. Un tableau et une statue ne valent pas seulement, ne valent pas surtout pour nous par les impressions de couleur et de forme, mais par les objets et les personnes qu'ils représentent. De même les rhythmes et les mètres de la poésie ne flattent pas seulement agréablement notre oreille, mais avant tout, ils évoquent des idées, des événements ou plutôt des sentiments de ces idées et de ces événements. De même encore les symétries et les proportions architecturales ne sont que le signe, le moyen d'expression du palais, du temple, de la cathédrale, etc. De même encore dans une représentation dramatique, la voix des acteurs, leurs gestes, leur mimique ne servent qu'à évoquer à nos yeux l'image de personnages engagés dans une action. De même enfin la musique qui, au premier abord, ne semble pouvoir rien exprimer, et dans laquelle les éléments esthétiques directs, l'élément sensible et surtout l'élément formel ont une importance plus grande que dans tous les autres arts, a cependant une puissance expressive incomparable, grâce à l'association que nous établissons entre les sons et la voix humaine, qui n'a pas seulement une valeur musicale, mais qui nous sert avant tout à exprimer nos sentiments, de telle sorte que la trame musicale devient pour nous un canevas sur lequel se brode et s'entrelace le réseau infini de nos émotions et de nos passions [1]. Cependant, dans la musique, les associations sont moins directes, la différence entre la forme et le contenu moins prononcée que dans les autres arts et que devant les objets

1. Cf. sur la valeur expressive de la musique, Herbert Spencer, *Essais de morale, de science et d'esthetique* ; *Origine et fonction de la musique*, 2e édition française, p. 379 à 414 et surtout James Sully, *Sensation and intuition, On the nature and limits of musical expression*, p. 220 à 245.

naturels. Pour ceux-là, à côté des sentiments sensibles et des sentiments formels directs, il faut toujours distinguer des sentiments indirects, des sentiments associés, les sentiments éveillés par le contenu que prennent, grâce à notre expérience et à nos souvenirs, les simples combinaisons de couleurs et de formes qui s'offrent à nos sens. D'un objet donné émanent donc des lignes innombrables d'associations qui toutes ne parviennent pas d'une façon distincte jusqu'au seuil de notre conscience, mais qui se fondent dans une impression unique, qui constitue comme le timbre affectif, comme la couleur émotionnelle des objets. Il est clair maintenant que ce timbre affectif, que cette couleur émotionnelle ne peut pas être identique chez tous les individus, mais qu'elle dépend des expériences, des souvenirs de chacun d'entre nous.

C'est ici qu'interviennent ce que nous avons appelé les sentiments associés indirects. A côté des sentiments identiques chez tous qu'éveille la vue d'un objet déterminé, il en est qui nous appartiennent en propre. Un paysage, à côté des sentiments qu'évoquent en nous les différents objets qui le composent, les arbres, les fleurs, les oiseaux, etc., revêt selon l'état d'âme du spectateur les couleurs émotionnelles les plus différentes. Pour tel d'entre nous c'est l'image de la vie qu'on voudrait mener, libre, heureuse, indépendante, loin de toutes les contraintes et de toutes les hypocrisies de la ville, et la couleur affective est teintée de plaisir mélancolique et nostalgique. Pour tel autre, au contraire, c'est l'image de la lutte acharnée contre les forces de la nature, du labeur incessant et ingrat, d'une vie mesquine et dépourvue de toute préoccupation supérieure, et l'on sent assez combien le timbre émotionnel de ces considérations diffère du premier. Il en est de même de tous les arts qui produisent sur les différentes sensibilités les impressions les plus contraires. C'est cette différence du timbre affectif des associations qui explique la différence entre les artistes et entre les styles, le classicisme et le romantisme, l'idéalisme et le réalisme. Nous ne pouvons songer ici à développer dans toute son ampleur cette théorie du timbre affectif des associations. Le seul point sur lequel nous devions insister, c'est que, ce qui est évoqué devant les objets de la nature et devant les objets d'art, ce ne sont pas les associations elles-mêmes, ce n'est pas la représentation distincte de tout ce qui se rattache à cet objet ou à cette œuvre d'art, mais ce sont les sentiments de ces associations qui viennent se fondre en un sentiment unique qui constitue un des éléments essentiels de l'impression esthétique.

C'est pour n'avoir pas fait la distinction entre les sentiments esthétiques directs et associés, et les sentiments associés directe-

ment et indirectement, que la théorie kantienne du sentiment esthétique est si embarrassée. Le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, à y regarder de près, est un sentiment esthétique direct auquel Kant joint, sans nous en avertir, des sentiments esthétiques associés. Il est avant tout le sentiment d'une activité à la fois intense et aisée, d'une stimulation favorable de la substance nerveuse. Il est de plus le sentiment formel par excellence, le sentiment de la liaison du multiple. Si maintenant nous allons de ce sentiment aux objets extérieurs qui le causent ou à propos desquels il s'éveille, il peut devenir le sentiment associé d'une finalité subjective, grâce à la considération que les objets semblent comme prédisposés à l'activité harmonieuse de nos facultés de connaître. De plus, à ce sentiment de finalité subjective peut s'en associer un autre ou plusieurs autres plus élevés et plus profonds. Nous pouvons, dans cette harmonie particulière réalisée entre un objet et nos facultés de connaître, voir comme un reflet de l'harmonie universelle et éprouver le sentiment métaphysique et moral que nous inspire la conviction que l'abîme entre le monde des phénomènes et des noumènes n'est pas infranchissable, que l'intelligence qui a créé l'univers a eu égard à nos facultés de connaître, et a doué le monde d'organisme et de beauté, comme un gage, comme un symbole de la réconciliation entre le monde de la connaissance et le monde supra-sensible de la liberté, et ce sera alors le sentiment esthétique du Beau, dans sa forme suprême.

Il n'y a donc pas, c'est là la conclusion de notre discussion, un sentiment esthétique unique. Il en est des formes innombrables, qui se réduisent aux trois types du sentiment sensible, du sentiment intellectuel ou formel, et des sentiments associés. L'objet beau est pour nous, avant tout, l'objet capable d'éveiller en nous à la fois ces trois ordres de sentiments dans toute leur intensité et dans des proportions qui varient à l'infini. Il doit satisfaire à la fois notre nature sensible, notre nature intellectuelle et notre nature morale. L'harmonie qu'il réalise n'est pas seulement une harmonie entre notre imagination et notre entendement. Il s'adresse à toutes les forces vives de notre individu dans son unité indissoluble d'être corporel et d'être spirituel. Avant tout il provoque en nous une stimulation favorable de notre substance nerveuse, il est un sentiment de vie à la fois intense et facile, à la fois active et passive, à la fois créatrice et réceptive. Puis il est le sentiment d'une vie intellectuelle, aisée et harmonieuse, capable d'embrasser sans fatigue une multiplicité d'éléments convergeant vers une unité. Il est de plus le sentiment dans lequel viennent se fondre les sentiments de toutes les associations directes et indirectes, nécessaires

et contingentes, que provoquent en nous les intuitions des objets de la nature et de l'art, en tant que ceux-ci n'ont pas seulement une valeur sensible et formelle, mais encore, mais surtout une valeur représentative et expressive de leur nature, de leur contenu, des forces réelles ou idéales qui les constituent. Devant un objet beau nous n'éprouvons qu'une impression unique de jouissance confuse, dans laquelle les éléments que nous avons énumérés entrent tous à la fois dans des proportions différentes, sans parvenir distinctement à la conscience, sans pouvoir s'analyser ni s'exprimer et qui est d'autant plus intense, que tous les sentiments essentiels qui constituent notre vie s'y trouvent comme cristallisés.

V

Le sentiment esthétique ou plutôt les sentiments esthétiques ainsi définis, nous avons à les distinguer avec Kant, tout d'abord des sentiments de l'agréable, de l'utile, du vrai, du parfait et du bien —, ce qui constitue leur caractéristique négative,— et ensuite à discuter la caractéristique positive que Kant en a donnée et qui consiste essentiellement dans le désintéressement. Contre la confusion possible avec les sentiments intellectuels proprement dits et les sentiments moraux, Kant fait valoir avec raison l'immédiateté du sentiment esthétique. L'objet beau, nous n'essayons pas de le connaître, de le ramener à un concept, de le ranger dans un genre ou dans une espèce, de calculer les conséquences que peut avoir pour nous sa possession, mais nous nous contentons de jouir de l'impression immédiate du plaisir que nous cause son intuition. « Pour décider si une chose est belle ou ne l'est pas, nous n'en rapportons pas la représentation à son objet mais au sujet et à son sentiment de plaisir et de peine » c'est là la première et l'essentielle proposition de la Critique du Jugement. La seule question qui se pose en face de la beauté, c'est donc la question du plaisir ou de la peine. Sans doute nous avons montré que des éléments intellectuels et des éléments moraux peuvent et doivent entrer dans le sentiment esthétique, mais, d'une part, ils n'y entrent que transformés en sentiments, c'est-à-dire comme éléments immédiats de plaisir ou de peine, et, de l'autre, ils doivent toujours être incarnés en quelque sorte dans des sentiments sensibles. Ce double caractère différencie profondément le sentiment esthétique des sentiments intellectuels proprement dits, des sentiments

logiques qui sont abstraits et dépourvus de tout élément sensible, des sentiments de l'utile qui sont essentiellement médiats, et des sentiments moraux qui, eux aussi, loin d'exiger l'incarnation sensible, naissent au contraire par opposition à notre nature sensible. Il serait donc oiseux de discuter longuement la confusion que l'on a voulu établir entre le Beau et l'utile. Il serait facile de montrer que dans tous les exemples du beau de l'utilité, cités par M. Guyau, l'utile ne provoque pas en nous des sentiments esthétiques parce que utile, mais bien parce que l'utile est en même temps beau [1]. Ainsi, si des hommes tirant sur un câble pour soulever un madrier, des rameurs, des scieurs de long, des forgerons, des faucheurs, des bûcherons peuvent nous paraître beaux dans leur travail, dans la sueur et l'effort, ce n'est pas très-certainement parce qu'ils accomplissent un travail utile, mais parce que, tout en l'accomplissant, leurs mouvements ont, soit de la grâce, soit de la puissance ; parce que nous y découvrons de l'unité et de la variété, parce que enfin nous y associons des images de toute sorte — la lutte de l'homme contre les forces brutales de la nature, le plaisir de glisser sur l'eau avec toutes les images secondaires de paysage, de fraîcheur, le mouvement rhythmique des scieurs et des faucheurs avec les images secondaires du navire qui sortira du bois informe, du blé qui ira nourrir les peuples, la mort de l'arbre, etc. — qui vivifient et animent un spectacle peu esthétique en lui-même. Quant au sentiment moral il est tout d'abord, comme nous l'avons dit, dépourvu de toute incarnation sensible, et ensuite et surtout, il jaillit toujours d'une action conforme ou non conforme à l'idéal moral du spectateur, tandis que le sentiment esthétique est avant tout un sentiment de jouissance et comme tel passif, dans lequel l'élément moral n'intervient que d'une façon indirecte ou associée. Si la caractéristique du sentiment esthétique que nous avons exposée plus haut est juste, la différence entre les sentiments de l'agréable, les sentiments intellectuels et les sentiments moraux d'une part, et les sentiments esthétiques de l'autre, consiste essentiellement dans le fait que le sentiment esthétique est une résultante des trois grandes formes que peut revêtir le sentiment en général, qu'en lui les éléments sensibles, intellectuels et moraux doivent être fondus en une impression unique de jouissance.

Mais le véritable centre de perspective auquel il faut se placer pour différencier le sentiment esthétique de tous les autres sentiments et notamment du sentiment de l'agréable est son désintéressement. Le sentiment de l'agréable, pour Kant, est un sentiment

1. Cf. Guyau, *Les Problèmes d'esthétique contemporaine*, p. 39 et suivantes.

éminemment intéressé. Il dépend de la représentation de l'existence d'un objet et s'adresse à notre faculté de désirer. Il en est de même du sentiment de l'utile, le sentiment intéressé par excellence, et du sentiment moral, qui s'adresse à la volonté, c'est-à-dire à notre faculté de désirer déterminée par la raison, et qui par là excite en nous un intérêt, l'intérêt suprême de la réalisation de notre nature supra-sensible, de la réalisation du devoir. Seul, d'après Kant, le sentiment esthétique est absolument désintéressé. Il ne dépend en aucune façon de la représentation de l'existence de l'objet ni de la réalisation d'un acte moral, mais seulement de la simple représentation, contemplation, intuition, — Kant emploie indifféremment tous ces termes — d'un objet. Aussi tout attrait et toute émotion doivent en être exclus, et s'il peut provoquer un intérêt empirique et un intérêt intellectuel, ce n'est qu'après que le jugement esthétique désintéressé a été prononcé. C'est le désir de sauvegarder l'absolu désintéressement du sentiment esthétique qui explique les tendances formalistes de Kant, qui explique son essai de réduction du Beau proprement dit à la beauté libre, à la seule harmonie de nos facultés de connaître, à la simple liaison du multiple, à des combinaisons de couleurs et de sons, sans objet, sans signification, sans contenu, comme des arabesques, des dessins de tapis et de tentures.

Or, nous savons que Kant ne s'est pas arrêté à ce formalisme radical, qu'à côté de la beauté libre il a admis la beauté adhérente, qu'à côté des formes vides et sans signification il a admis un fond, un contenu idéal du Beau. Que devient dans cette nouvelle incarnation du Beau le désintéressement du sentiment esthétique ? Si l'on comprend à merveille que la beauté réduite à la forme vide, — si tant est qu'il puisse en exister pour nous et que même ces formes vides nous ne les enrichissions pas de quelque contenu, — ne s'adresse en aucune façon à notre sensibilité, ne soit fondée sur aucun attrait ni sur aucune émotion, on le comprend beaucoup moins quand on admet que le Beau a un contenu, qu'il exprime, sous une forme symbolique, l'intérêt suprême de l'humanité, l'intérêt moral. Comme nous l'avons dit plus haut, si Kant avait été absolument conséquent avec lui-même, il aurait soutenu, non seulement que le jugement esthétique n'est fondé sur aucun intérêt, mais encore qu'il n'en peut provoquer d'aucune sorte, ni d'ordre empirique ni d'ordre intellectuel. Il y a donc, dans la théorie kantienne du désintéressement, quelque chose qui ne satisfait pas l'esprit. On sent bien qu'à un certain point de vue les sentiments esthétiques sont désintéressés, ou tout au moins que l'intérêt qu'ils éveillent en nous n'est pas de même nature que celui

qu'excitent les sentiments de l'agréable proprement dit et les sentiments moraux. Ce qui le prouve bien, c'est que ce qui provoque avant tout le sentiment du Beau, ce sont des choses absolument irréelles comme toutes les créations de l'art, tandis que le sentiment de l'agréable, dans le sens que lui donne Kant, n'est provoqué que par des objets réels, et que le sentiment moral n'est provoqué que par des actes de volonté réellement accomplis. Aussi bien les théoriciens les plus différents, et les psychologues anglais, et les théoriciens de l'esthétique du sentiment comme Kirchmann, et les idéalistes comme Vischer et Hartmann, tout en admettant que Kant a eu absolument raison pour le fond de la théorie, ont trouvé insuffisante la forme qu'il lui a donnée, et ont tenté de fonder la théorie du désintéressement sur des bases plus solides.

Pour les psychologues anglais comme Spencer, Grant Allen, James Sully, Kant aurait dû commencer par distinguer nettement entre le concept du travail et le concept du jeu, le travail consistant uniquement à conserver nos fonctions vitales, à rechercher notre nourriture et celle des nôtres, et le jeu, au contraire, tendant à exercer nos organes sans autre but que le plaisir de l'activité même. Lorsque l'animal et l'homme ont pourvu à leurs besoins et qu'il leur reste une surabondance de force, ils éprouvent le besoin de la dépenser. Cette dépense, qui n'a aucun rapport direct à nos fonctions organiques, est essentiellement désintéressée : elle constitue le jeu et c'est dans ces jeux qu'il faut chercher l'origine de tous les arts et de tout sentiment esthétique.

D'après Kirchmann, Kant aurait dû partir, pour fonder sa théorie du désintéressement, d'une séparation absolue entre les sentiments réels et les sentiments idéals, les premiers étant provoqués par la réalité, le monde de l'être, les seconds par les *images* de la réalité, les premiers étant intéressés, les seconds étant désintéressés, ou tout au moins ne provoquant qu'un intérêt *idéal*. Il aurait dû montrer, plus nettement qu'il ne l'a fait, que le domaine esthétique est borné au monde de la représentation, de l'imitation des choses réelles, et aurait ainsi expliqué tout naturellement comment l'intérêt qu'excite le Beau, tout en étant analogue à celui qu'excitent les objets réels, s'en distingue en ce qu'il est excité, non par les objets mêmes, mais par leurs images [1].

Enfin pour les idéalistes, de Vischer à Hartmann, Kant aurait dû subordonner le désintéressement au concept de *l'apparence* esthétique. Dans le domaine du Beau, nous n'avons pas à faire aux objets tels qu'ils sont en eux-mêmes et pour eux-mêmes, mais

1. J.-H. Kirchmann, *Aesthetik auf realistischer Grundlage*, Berlin, 1868, t. I, p. 47 à 72.

seulement à leur apparence, à leurs contours extérieurs, a l'image qu'ils tracent, au reflet qu'ils laissent dans notre intuition subjective. Il faut partir, dit Vischer, de l'intuition esthétique, montrer comment en celle-ci les forces d'habitude divergentes de notre être, la sensibilité et la raison, se réconcilient, et comment dans cette harmonie nous voyons se réfléter l'harmonie universelle vers laquelle nous aspirons, et qui ne se réalise nulle part ailleurs que dans l'objet beau. Le sentiment qui accompagne cette intuition esthétique est un sentiment nécessairement idéal, et l'intérêt qu'il excite est un intérêt sans intérêt, *Interesse ohne Interesse,* une jouissance idéale [1]. Il faut partir, affirme Hartmann, non pas de l'intuition mais du concept métaphysique de l'apparence, du *Schein*, en général, montrer que le Beau ne réside ni dans les objets extérieurs eux-mêmes comme le soutient le réalisme naïf, ni dans la libre fantaisie du sujet, comme pourrait le soutenir le subjectivisme idéaliste, mais bien seulement dans l'apparence, dans le phénomène subjectif qui est le produit commun des choses en soi et du sujet. Seul le réalisme transcendental est capable d'expliquer le désintéressement du sentiment esthétique, vu que ce sont des sentiments créés par l'apparence esthétique, des sentiments d'apparence, *Scheingefühle.*

Que faut-il penser maintenant de ces trois essais d'interprétation ? Lequel d'entre eux se rapproche de la véritable pensée de Kant et lequel rend vraiment compte du désintéressement que tous les esthéticiens, depuis Platon jusqu'aux philosophes contemporains, ont eu raison de revendiquer pour le Beau? Pour la théorie du jeu, tout d'abord, il est certain que Kant a eu comme un pressentiment de son importance esthétique. C'est lui qui en a introduit le concept dans la théorie de l'art. Il a opposé l'art au métier, le métier étant un travail, c'est-à-dire une occupation désagréable par elle-même qui n'attire que par le résultat qu'on en attend, et l'art n'étant qu'un jeu, c'est-à-dire une occupation agréable par elle-même sans aucune autre fin [2]. Il a soutenu de plus que le goût ne fait que « jouer » avec les objets de notre satisfaction sans s'attacher à aucun d'entre eux [3], et que même l'émotion peut se concilier « comme jeu » avec le jeu du Jugement. Cependant l'on sait que c'est seulement Schiller qui a montré toute l'importance que la théorie du jeu peut prendre en esthétique, importance que les Romantiques exagéreront démesurément. Pour Kant, lorsqu'il

1. F.-Th. Vischer, *Kritische Gänge, Neue Folge*, t. II, cahier V : *Kritik meiner Aesthetik*, p. 148 à 156, et Hartmann, *Aesthetik*, t. II, p. 39 à 64.
2. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 313, 314 ; Barni, t. I, p. 246, 247.
3. *Ibid.* Hartenstein, t. V, p. 215 ; Barni, t. I, p. 78.

parle de jeu, c'est presque toujours de l'activité harmonieuse de l'imagination et de l'entendement qu'il entend parler, sans viser à expliquer par là, comme Schiller et les Anglais, la genèse du sentiment esthétique et surtout du sentiment artistique. Pour lui, le sentiment esthétique est un sentiment uniquement *social* : le Beau ne peut prendre quelque intérêt que dans la société, un homme relégué dans une île déserte ne songerait pas à orner sa cabane ni à se parer lui-même, ne s'aviserait pas de chercher des fleurs et encore moins d'en planter, et c'est uniquement au développement de la sociabilité qu'est dû le développement de plus en plus considérable du sentiment artistique [1]. De même encore Kant n'a pas fait assez nettement la distinction entre les sens inférieurs dont les plaisirs sont toujours attachés directement aux fonctions vitales, et les sens supérieurs dont les plaisirs n'ont avec ces fonctions qu'un rapport tout à fait indirect. Il a bien reconnu que seuls les sens supérieurs sont capables de nous fournir des sentiments agréables qui peuvent entrer comme éléments secondaires et inférieurs dans le sentiment esthétique, en faisant mieux ressortir la forme des objets, en attirant l'attention sur elle, en la mettant dans tout son relief. Seulement les plaisirs, même des sens supérieurs, ne sont pas pour lui, nous le savons, des plaisirs proprement esthétiques, puisque c'est toujours de l'agréable qui plaît aux sens dans la sensation, et puisque la séparation absolue qu'il établit entre la sensibilité et l'entendement lui interdit de tenir compte des éléments formels, mathématiques et intellectuels des sensations de la vue et de l'ouïe.

Sans doute, nous l'avons déjà dit, Kant n'a pas toujours été fidèle à cette distinction radicale entre la sensibilité et l'entendement. Pour la musique notamment, après avoir fait la part des éléments associés, des idées et des concepts indéterminés que nous joignons aux sons, il ajoute que c'est la forme de la composition des sensations qui, seule, par un accord proportionné de toutes les parties entre elles, « accord qui repose sur le rapport du nombre des vibrations de l'air dans des temps égaux, en tant que les tons formés par ces vibrations sont liés simultanément ou successivement, et qui par conséquent peut être mathématiquement ramené à des règles certaines », qui seule est l'objet de la satisfaction « que la simple réflexion de l'esprit sur cette quantité de sensations, simultanées ou successives, joint au jeu de ces sensations comme une condition universellement valable de sa Beauté .» Puis comme il s'apercevait qu'il courait le risque, lui aussi, d'in-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 306, 307 ; Barni, t. I, p. 234, 235.

tellectualiser une sensation, il essaie de reprendre ce qu'il vient d'accorder, en faisant observer que ce qu'il y a de mathématique dans la musique n'a pas la moindre part à l'attrait et à l'émotion qu'elle produit, mais que ce n'est là que la condition indispensable de cette proportion dans la liaison comme dans la succession des impressions, qui permet de les rassembler en les empêchant de se détruire réciproquement, et par laquelle elles s'accordent pour produire, au moyen d'affections correspondantes, un mouvement, une excitation continuelle de l'esprit et par là une jouissance personnelle durable [1].

L'on voit donc combien la position de Kant en face de l'agréable des sens supérieurs est embarrassée. Il aurait dû évidemment distinguer plus nettement qu'il ne l'a fait les sensations inférieures et les sensations supérieures, et montrer que celles-ci sont déjà par elles-mêmes désintéressées. Les sensations des sens inférieurs, dont l'activité se rapporte directement aux fonctions organiques, nous donnent les sentiments agréables les plus intenses : les plaisirs de la respiration, de la nutrition, les plaisirs sexuels, etc. Là le plaisir est produit directement par l'excitation, par la stimulation, *per stimulos*, comme dit Kant. Mais il n'en est pas de même des sensations auxquelles sont attachés des plaisirs esthétiques. Les sensations visuelles ou auditives ne se rapportent qu'indirectement aux fonctions organiques. Bien que la vue et l'ouïe nous servent encore aujourd'hui à des fins directement utiles, à nos instincts de conservation et de reproduction, et bien qu'à l'origine cela ait dû être leur destination unique, il est incontestable qu'elles nous révèlent un nombre considérable de choses qui ne servent pas directement aux fonctions vitales. C'est bien pour cela que les sens supérieurs peuvent être appelés des sens intellectuels, et que nous nous expliquons que leur activité puisse ne pas entraîner des mouvements de désir, de possession réelle, comme celle des sens inférieurs. Si Kant avait insisté davantage sur ces caractères des sens supérieurs, il n'aurait pas été obligé, pour sauvegarder le désintéressement du sentiment esthétique, d'en exclure tout élément agréable. S'il avait reconnu que les sensations visuelles et auditives peuvent être désintéressées en elles-mêmes, n'entraînent pas nécessairement des désirs de possession réelle, comme les sensations des sens inférieurs ; que, de plus, elles sont relativement dépourvues d'éléments désagréables, qu'elles s'épuisent moins vite que les sensations des sens inférieurs et se prêtent, par conséquent, à des stimulations prolongées sans usure

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 339, 340 ; Barni, t. I, p. 291, 292.

douloureuse de la substance nerveuse ; qu'enfin les sens supérieurs sont en eux-mêmes des sens *sociaux*, et, qu'en agissant à distance, ils peuvent donner des sensations agréables à un très grand nombre de spectateurs et d'auditeurs à la fois, Kant n'aurait pas eu besoin de faire du sentiment esthétique un sentiment purement formel dont il reconnaît lui-même la « sécheresse » (*ausser dem trockenen Wohlgefallen*), mais il y aurait fait entrer comme éléments nécessaires, comme éléments premiers, les sentiments agréables produits par les sens supérieurs.

Cela étant admis, nous pouvons nous tourner maintenant vers l'interprétation de Kirchmann. Kant a-t-il réellement fait des sentiments esthétiques des sentiments uniquement idéals, se distinguant spécifiquement de tous les sentiments réels. Il nous semble tout d'abord que, pour Kant, le sentiment esthétique est en lui-même un sentiment réel. Le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement est un sentiment aussi réel que n'importe quel sentiment de joie provoqué par des causes réelles, et ce qui le prouve bien, c'est le bouleversement physique qu'il peut soulever dans le spectateur, ce sont les larmes et le rire très réels qu'il peut provoquer. Ce qui maintenant confère au sentiment esthétique sa réalité, ce sont ce que nous avons appelé les éléments directs du sentiment du Beau, ce sont les impressions sensibles et le sentiment formel agréable. Seulement nous avons vu se joindre à ces sentiments directs les sentiments de toutes les représentations qu'un objet donné fait surgir en notre mémoire : tout d'abord les sentiments directement associés par nous à la signification, à l'expression de l'objet, puis ceux qu'il évoque en nous indirectement, ceux que nous lui prêtons selon nos expériences et nos souvenirs individuels, selon la disposition particulière dans laquelle nous nous trouvons au moment de l'appréhension de l'objet. Ce sont tous ces sentiments associés qui constituent l'élément idéal du sentiment esthétique, et c'est pour cela que l'on peut dire que le sentiment esthétique, tout en étant un sentiment réel, contient un contingent très important de sentiments idéals. C'est ainsi que le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, tout en étant un sentiment réel, en tant qu'il est le sentiment direct de l'activité à la fois intense et aisée de nos facultés de connaître, est en même temps un sentiment idéal, en tant qu'on y associe tout ce que Kant y associe, à savoir la réconciliation des deux mondes et le symbolisme moral. Il n'est donc pas juste de faire du sentiment esthétique un sentiment uniquement idéal ; c'est un composé de sentiments réels et de sentiments idéals.

Quant à la distinction établie par Kirchmann entre la différence spécifique des causes qui produisent les sentiments réels et les sentiments idéals, les premiers étant provoqués par les choses elles-mêmes et les autres par les images des choses, elle se réduit à la différence établie par les systèmes idéalistes entre les choses et l'apparence, le *Schein*, et nous pouvons examiner les deux théories en même temps. Kant a-t-il nettement conçu le concept de l'apparence esthétique, les sentiments esthétiques ne sont-ils, pour lui, que des sentiments provoqués par l'apparence des objets, *Scheingefühle*, et la théorie du désintéressement se subordonne-t-elle à la théorie de l'apparence? Tant qu'il s'agit de l'art, la conception du Beau, en tant qu'apparence, et des sentiments esthétiques, en tant que sentiments accompagnant cette apparence, semble incontestable. Dans le domaine de l'art nous nous mouvons, en effet, dans un monde d'apparences; nous y voyons apparaître des formes plastiques sans couleur, des formes colorées sans profondeur, et nous y entendons des mélodies et des harmonies exprimant la joie, la douleur, tous les mouvements de l'âme, jaillir non pas d'un être vivant, voulant exprimer des sentiments réellement éprouvés, mais de morceaux de bois et de métal insensibles. Mais en est-il de même de la nature ? N'avons-nous pas affaire là à des choses réelles, et, par conséquent, les sentiments esthétiques que la beauté naturelle produit en nous, ne sont-ce pas des sentiments réels ?

Ce ne sont pas des sentiments plus réels que les sentiments produits par les chefs-d'œuvre de l'art, répondent les idéalistes. L'intuition esthétique consiste précisément à abstraire l'apparence de la réalité des choses, à ne considérer que leur superficie ou plutôt — le mot superficie ne s'appliquant qu'au Beau visible — que leur forme, à transformer les objets réels en images, et à élever ainsi, grâce à cette abstraction, la nature à la dignité de l'art. Si Kant n'a pas fait expressément la distinction entre l'apparence et la réalité, tout au moins cette distinction ressort-elle très nettement de sa conception du jugement esthétique. Le jugement esthétique consiste, en effet, à ne tenir compte dans l'objet que de son apparence extérieure, que de sa forme. Tandis que, quand nous connaissons, nous voulons savoir ce que sont les choses en elles-mêmes, tandis que, quand nous agissons, nous voulons agir sur les choses elles-mêmes et les transformer au gré des fins réelles ou idéales qui ont inspiré notre action, il ne s'agit dans le jugement esthétique que de la *représentation* de l'objet, que d'un phénomène absolument subjectif. C'est là ce que Kant veut dire quand il affirme que la satisfaction du Beau ne dépend en aucune

façon de la représentation de l'*existence*, mais uniquement de la représentation même d'un objet. Les sentiments de l'agréable, de l'utile et du bon, malgré les différences qui les séparent, supposent tous l'existence réelle d'objets réels. L'homme qui a faim ne saurait en aucune façon se contenter de la représentation d'un repas, quelque succulent qu'il puisse être. L'homme qui veut atteindre un but ne se borne pas à se représenter les moyens qui peuvent l'y conduire. L'homme qui veut faire son devoir serait mal venu de se borner à la simple représentation de l'action morale. Seul l'homme qui contemple n'a besoin de tenir compte que de la représentation, et c'est bien parce que la représentation est en elle-même quelque chose d'irréel, n'est que l'image de l'objet réel, que le sentiment qui l'accompagne est désintéressé. Ce qui distingue essentiellement les sentiments esthétiques de tous les autres, c'est donc que ceux-ci dépendent de la représentation de l'existence des objets, tandis que ceux-là ne dépendent que de la pure et simple représentation, c'est que ceux-ci ont toujours un rapport nécessaire à la faculté de désirer, tandis que ceux-là n'entretiennent aucun rapport avec cette faculté.

Remarquons tout d'abord que la définition que donne Kant de l'intérêt comme sentiment attaché à la représentation de l'existence d'un objet, est tout à fait arbitraire. Il ne démontre nulle part que la simple représentation d'un objet ne puisse nous en inspirer et, à la vérité, cette démonstration nous paraît impossible. Comment s'expliquer qu'un objet puisse nous plaire, s'il ne nous inspire aucune espèce d'intérêt, si nous ne sommes pas attirés par lui de quelque façon, s'il ne satisfait pas quelque besoin de notre nature? Toute la conception kantienne du jugement esthétique semble militer contre cette exclusion de tout intérêt du sentiment du Beau. Se représenter esthétiquement un objet c'est, avait dit Kant, avoir conscience du sentiment de satisfaction qui se mêle à cette représentation, c'est rapporter la représentation au sujet, « c'est-à-dire au sentiment qu'il a de la vie et qu'on désigne sous le nom de sentiment de plaisir et de peine ». Bien plus, il avait accordé à Burke « que le plaisir et la peine, qu'ils viennent de l'imagination ou des représentations de l'entendement, sont toujours en définitive corporels, puisque la vie sans le sentiment de l'organisme corporel ne serait pas autre chose que la conscience de l'existence, mais non le sentiment du bien-être et du mal-être, c'est-à-dire de l'exercice facile ou pénible des forces vitales. » Et lui, qui avait prétendu exclure tout attrait, toute émotion, tout intérêt du sentiment esthétique, avait terminé sa discussion contre Burke par les termes que voici :

« Mais si on prétend que la satisfaction que nous attachons à un objet vient *uniquement* (*setzt man aber das Wohlgefallen am Gegenstande* GANZ *und* GAR *darin*) de ce que cet objet nous plaît par l'attrait ou par l'émotion, etc. », ce qui était avouer implicitement que l'attrait et l'émotion et par conséquent l'intérêt, s'ils ne le constituent pas uniquement, ont tout au moins une part dans le sentiment esthétique [1]. Pour qu'un objet nous cause du plaisir, nous plaise, Kant, nous le voyons, est obligé de l'avouer lui-même, il faut toujours que cet objet réponde à un intérêt, satisfasse un besoin de notre nature. Sans quelque intérêt l'existence de l'art tout entier deviendrait inconcevable. Que l'on explique l'existence de l'art par le jeu, comme Schiller et les Anglais, ou par l'instinct d'imitation comme Aristote et les esthéticiens français du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles, c'est toujours d'un besoin de notre nature, d'un intérêt qu'il faut partir. Sans doute, Kant a eu raison d'exclure du sentiment esthétique tout intérêt matériel, tout mouvement de désir bas et grossier, mais il a eu tort d'en exclure un élément d'intérêt supérieur, un élément d'amour idéal. Comme nous l'avons dit dans notre étude générale du sentiment, le sentiment et le désir cheminent toujours parallèlement. Kant a admis que la forme la plus élevée de la volonté s'accompagne d'un sentiment, que pour devenir mobile d'action il faut que la loi morale elle-même descende du domaine supra-sensible dans lequel elle plane et se transforme en un sentiment, intelligible il est vrai, dans le sentiment moral, dans le sentiment du respect. N'aurait-il pas dû admettre de même que la forme la plus élevée du sentiment s'accompagne, elle aussi, d'un élément de désir, d'un élément d'amour, aussi éloigné du désir brutal de possession réelle que le sentiment moral, que le sentiment du respect l'est du sentiment sensible. Cet élément de désir, Kant, nous le savons, l'a d'ailleurs admis. Seulement il l'a placé après le jugement esthétique : une fois le jugement porté comme jugement esthétique pur, on peut y lier un intérêt empirique et intellectuel. Or, il nous semble que c'est avant, et non après le jugement que cet élément d'intérêt doit être placé, ou plutôt c'est à la fois avant et après le jugement que l'intérêt intervient. De même que nous avons distingué le sentiment esthétique direct qui doit précéder le jugement sur le Beau, du sentiment esthétique secondaire qui le suit, de même il faut distinguer entre l'attrait qu'exerce sur nous un objet et l'intérêt que nous y portons, avant que nous le déclarions expressément beau, avant que nous le jugions approprié à

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 286 ; Barni, t. I, p. 199.

nos facultés de connaître, et l'intérêt que ce jugement lui-même produit en nous et qui est purement intellectuel et moral par alliance. Il y a donc un élément d'intérêt accompagnant le sentiment esthétique sensible et un élément d'intérêt accompagnant le sentiment esthétique intellectuel.

La théorie kantienne du désintéressement du sentiment esthétique se rattache très étroitement à sa conception de ce sentiment comme purement formel. Le concept de la forme est un des plus difficiles de l'esthétique de Kant. Nous savons avec quelle insistance Kant affirme que, seule, la forme des objets peut nous donner le véritable sentiment du Beau. Toutes les fois qu'il décrit l'acte esthétique, c'est dans l'appréhension de la forme des objets qu'il le fait consister : dans la peinture c'est le dessin et non pas la couleur, dans la musique c'est la composition des sons et non pas les sons eux-mêmes qui constituent l'élément esthétique. Nous avons à nous demander tout d'abord ce que Kant entend et ce que l'on peut entendre par le concept de forme. La forme s'oppose à la fois à la matière et au fond ou au contenu. Dans une statue, la matière est constituée par la pierre, le bois, le bronze, etc., ou plutôt par la somme des sensations isolées que la matière produit en nous ; la forme par la superficie de la statue, par le groupement de ses lignes, ou plutôt par le groupement des sensations isolées fournies par la matière. D'autre part, à cette superficie, à ce groupement dans l'espace, s'oppose comme fond ou contenu, l'idée particulière que l'artiste a voulu exprimer. Dans la musique de même nous avons un élément matériel : les sons, un élément formel : leur groupement, et un contenu : les sentiments que l'artiste sait nous communiquer. Pour Kant maintenant, le sentiment esthétique ne jaillirait que de l'élément formel des objets, et comme cet élément est en lui-même en quelque sorte irréel, comme la superficie des objets n'existe pas en elle-même et que nous sommes obligés de l'abstraire de la réalité concrète, le sentiment esthétique devra être lui-même irréel et partant absolument désintéressé. Maintenant nous savons que Kant n'a pas été fidèle à ce formalisme intransigeant. Tout d'abord, après n'avoir fait résider la beauté que dans des groupements, des combinaisons de lignes et de sons sans signification ni contenu, il a fini par concevoir le Beau et de la nature et de l'art comme l'expression d'idées esthétiques. Or ces idées esthétiques doivent nécessairement nous inspirer de l'intérêt, puisqu'elles ne font qu'exprimer, par symbole, la moralité, et que celle-ci constitue l'intérêt suprême de l'humanité. D'autre part, étant donné qu'avant d'en arriver à la contemplation du groupement particulier des lignes et des sons, nous

commençons par les percevoir, et que cette perception s'accompagne de plaisir sensible et que ce plaisir sensible excite de l'intérêt sensible, le jugement esthétique doit être non-seulement suivi, mais encore précédé d'intérêt. Enfin, il n'y a pas jusqu'au sentiment esthétique, réduit au plaisir purement formel, où l'on ne puisse découvrir un élément d'intérêt. Il consiste dans la fin essentielle que se propose toute recherche scientifique, à savoir dans l'effort d'organiser nos connaissances, de découvrir des points de jonction, des « nœuds » entre les lignes en apparence les plus divergentes de nos représentations, de ramener en un mot la multiplicité à l'unité. Il y a donc, d'après la conception kantienne bien comprise, dans le jugement esthétique total, des éléments d'intérêt sensible, intellectuel et moral, et c'est bien parce que le sentiment esthétique satisfait à la fois tous les intérêts essentiels de la nature humaine, qu'il exerce sur les âmes le puissant attrait que tous les esthéticiens ont reconnu.

La théorie kantienne du désintéressement du sentiment esthétique nous paraît donc insoutenable, à moins de l'entendre dans un sens très large et très libéral. Il en est du sentiment esthétique comme de l'impératif catégorique, et comme des concepts purs de l'entendement: ce sont des créations, des idéals, des postulats de la raison humaine qui ne sauraient jamais exister à l'état de pureté parfaite. En réalité, Kant est le premier à l'avouer, il n'y a probablement jamais eu d'action qui eût été accomplie uniquement par respect pour la loi morale, dans laquelle ne fût pas venu s'insinuer quelque impératif hypothétique. De même, les catégories ne sauraient jaillir toutes faites, tout armées du cerveau de l'homme, et malgré toutes les subtiles et profondes démonstrations de la déduction transcendentale, Kant nous paraît impuissant à expliquer comment ces catégories, créations originales de l'entendement, peuvent s'appliquer aux données d'une sensibilité spécifiquement différente de l'entendement, comment, à moins d'admettre une harmonie intellectuelle préétablie entre les lois de la raison et les données sensibles, aussi hypothétique que l'harmonie préétablie métaphysique de Leibnitz, il peut y avoir, par exemple, accord constant entre la catégorie de la causalité et la causalité extérieure. Tout de même enfin ce n'est que par une abstraction, qui ne tient pas compte de la réalité psychologique concrète, laquelle ne se présente jamais dans un état de simplicité, d'isolement et de pureté parfaite, mais qui est la résultante d'un travail infiniment complexe dans lequel entrent les éléments les plus multiples et d'origine la plus différente, que l'on a pu affirmer le désintéressement absolu du sentiment du Beau. Un sentiment esthétique

absolument désintéressé est inadmissible, tout simplement parce que tout sentiment, par essence, n'est dû qu'à l'intérêt que nous inspire la sensation, parce que le timbre de la sensation est précisément l'élément intéressant et par conséquent intéressé de celle-ci, parce que, comme nous l'avons montré, c'est précisément par l'intérêt qu'elle excite en nous, par le sentiment de plaisir ou de peine qu'elle évoque en nous, qu'une sensation réussit à forcer l'entrée de la conscience, parvient à se faire entendre à nous, à se faire écouter par nous, à devenir vraiment nôtre. La loi d'économie qui domine tout le système nerveux de l'homme et qui consiste à apporter à celui-ci un maximum de stimulation avec un minimum de fatigue, s'applique en esthétique comme dans tous les autres domaines de l'activité humaine. L'intérêt suprême de l'être humain est de se dépenser le plus largement, le plus prodiguement que le lui permettent ses énergies, sans pourtant soumettre celles-ci à une usure excessive. L'activité esthétique, nous le verrons plus en détail tout à l'heure, est de toutes les activités humaines celle où cet intérêt se trouve le plus pleinement satisfait. Dans l'émotion esthétique, l'homme, sans usure nerveuse, devient capable de décupler, de centupler sa vie propre, de sortir des étroites limites que la destinée a assignées à la grande majorité des humains, de vivre pendant quelques instants toute la vie, toutes les vies que son ambition a rêvées, de partager non-seulement les joies et les douleurs de ses semblables sans les angoisses ou l'envie que peuvent exciter en lui des joies ou des douleurs réelles, mais encore de vibrer à l'unisson de la nature tout entière, avec laquelle il se confond, par laquelle il se laisse absorber.

Nous pouvons donc conclure tout d'abord que pour ce qui est de la caractéristique positive que Kant a tracée du sentiment esthétique, et qui consiste principalement dans le désintéressement, notre philosophe a exagéré une vue juste jusqu'à la rendre inacceptable, et cela parce qu'il n'a pas soumis le sentiment en général à une critique assez pénétrante, parce qu'il n'a pas tenu compte du parallélisme constant entre toutes les manifestations du sentir et du désirer, parce que là, comme dans toute sa philosophie, il a abusé de l'abstraction psychologique, il a simplifié à l'extrême et isolé l'une de l'autre les manifestations de notre être conscient, qui n'agissent jamais séparément comme les parties d'une machine, mais toujours de concert comme les organes d'un organisme unique et harmonieux. Pour ce qui est, en second lieu, de la caractéristique négative du sentiment esthétique, Kant nous paraît avoir légitimement différencié celui-ci de quelques-uns des sentiments avec lesquels on a été de tout temps tenté de le

confondre, c'est-à-dire des sentiments de l'utile, des sentiments logiques et des sentiments éthiques. Mais cependant là encore, il faut établir une distinction. D'une part, les différences entre les sentiments logiques et éthiques et le sentiment esthétique valent surtout pour les sentiments esthétiques sensibles, pour ce que les psychologues modernes appellent les sentiments esthétiques élémentaires, et, de l'autre, les différences entre le sentiment de l'utile et le sentiment esthétique valent surtout pour les sentiments esthétiques supérieurs. En effet, il est possible, il est même vraisemblable que le sentiment de la jouissance et de la création artistiques ait entretenu et chez les animaux et chez les hommes, au début de leur développement, les rapports les plus intimes avec les sentiments sexuels, c'est-à-dire un des sentiments les plus essentiels, les plus utiles, par conséquent, qui soient. Et, inversement, il est tout à fait certain que tout sentiment esthétique supérieur exige impérieusement le concours de sentiments logiques et de sentiments éthiques. Tout l'attrait exercé sur nous par la forme, c'est-à-dire par l'harmonie des couleurs, la symétrie des lignes, la consonnance, le rhythme, s'explique par le besoin intellectuel que nous avons de ramener la multiplicité à l'unité, d'embrasser le plus rapidement et le plus facilement possible le plus grand nombre d'éléments dans une seule intuition, s'explique par des sentiments intellectuels. Enfin il n'est pas de sentiment esthétique supérieur qui ne fasse appel aux suprêmes aspirations de la personnalité consciente, qui ne s'adresse, tout au moins indirectement, à notre nature morale, et peut-être, nous le verrons tout de suite, est-ce un sentiment moral, le sentiment de la sympathie qui sert à caractériser essentiellement le sentiment du Beau.

Reste enfin un dernier sentiment dont Kant s'est efforcé de séparer le plus radicalement possible le sentiment du Beau, le sentiment de l'agréable. Là encore, là surtout, nous avons à faire valoir les mêmes réserves. Malgré les essais tentés dernièrement pour justifier la théorie de l'agréable de Kant [1], il nous semble que, là plus qu'ailleurs, il a poussé trop loin l'abstraction psychologique et la défiance ascétique contre toute jouissance, quelque légitime qu'elle pût être. Tout de même que pour lui l'action morale naît nécessairement d'un conflit entre le penchant et le devoir, et qu'il a pu soutenir qu'une bonne action jaillie spontanément, sans hésitation ni lutte intérieure, d'un bon naturel, n'a aucune valeur proprement morale, tout de même il n'a pas pu admettre que l'élément sensible de l'impression esthétique puisse apporter à

1. Fritz Blencke, *Die Trennung des Schönen vom Angenehmen in Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*, Neuwied, 1889.

celle-ci un contingent comparable à celui que lui apporte l'élément formel. C'est son formalisme esthétique qui a empêché Kant de rendre aux éléments esthétiques sensibles la justice qui leur est due ; c'est sa défiance contre la sensibilité tout entière qui, d'après lui, a le tort impardonnable d'être incapable de fournir à la connaissance des éléments aprioritiques. On a beau alléguer que l'exclusion absolue de tout élément agréable du Beau ne vaut que pour les jugements esthétiques *purs:* « Il faut prendre garde ici à ce qui a été déjà rappelé plus haut, à savoir que dans l'esthétique transcendentale du jugement il ne peut s'agir nécessairement que des seuls jugements esthétiques purs [1]. Mais qui ne comprend que ce qui est précisément en question c'est de savoir si le jugement esthétique peut exister à l'état de pureté que Kant revendique pour lui? C'est là ce que nous avons contesté plus haut, c'est là ce que à la fin de cette discussion nous contestons encore. Prétendre que dans l'impression produite sur nous par un beau paysage, par un Raphaël, un Titien, un Véronèse, un Palma, une mélodie italienne, la jouissance intrinsèque produite par la couleur et les sons ne fait pas partie intégrante de l'impression esthétique, ne constitue pas dans la somme esthétique un facteur aussi considérable, aussi important, aussi indispensable que l'élément formel, c'est aller évidemment à l'encontre de la réalité. Là comme toujours le défaut de Kant a été de n'admettre qu'une seule forme du Beau, d'avoir voulu réduire à une seule formule l'inépuisable richesse des manifestations du Beau et de l'art. Sans doute, il est des arts, comme l'architecture et la sculpture, où l'élément formel joue un rôle prépondérant. Sans doute il est des musiciens et des peintres, — comme Bach, les fuguistes et les harmonistes, comme Overbeck, Cornélius et les Nazaréens, — chez lesquels le dessin a prévalu sur la couleur et l'harmonie sur la mélodie. Ce sont là différences d'arts et d'écoles que notre théorie, qui distingue entre le facteur direct, les facteurs intellectuels et éthiques, est parfaitement à même d'expliquer, tandis que la théorie de Kant, avec son exclusion intransigeante des éléments sensibles du Beau, est incapable de comprendre et d'apprécier les arts et les écoles, où ce sont au contraire les éléments esthétiques directs qui jouent le premier rôle. Lotze, dans son *Histoire de l'esthétique*, en examinant la théorie kantienne des rapports de l'agréable et du Beau, arrive à la conclusion que la différence véritable entre ces deux sentiments réside dans la différence de la valeur psychologique des données fournies par la sensibilité, faculté qui ne fait que per-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 278 ; Barni, t. I, p. 184.

cevoir, et celles de l'entendement, faculté douée d'aperception et chargée d'organiser et d'élaborer les impressions sensibles. La sensibilité répond d'une façon tout à fait déterminée à une excitation extérieure, nous sentons immédiatement le sentiment de plaisir ou de peine causé par cette excitation, surtout quand il s'agit des sens inférieurs, et si nous appelons quelque chose agréable, c'est toujours en somme d'une action physique causée par une réalité matérielle que nous entendons parler. Au contraire, l'imagination et l'entendement, qui ont la tâche d'organiser une multiplicité d'impressions et de les réduire à un point de vue déterminé, n'exigent pas la réalité extérieure et matérielle de leurs objets : le plaisir que leur activité nous fait éprouver émane de l'activité psychique, de la liaison des impressions, et cette liaison se laisse facilement reproduire par le souvenir, tandis que, dans l'agréable, c'est l'excitation proprement dite et l'attrait direct exercé par elle, qui jouent le rôle principal [1]. Cette paraphrase de la théorie kantienne nous paraît absolument juste, si l'on convient, d'une part, comme le fait d'ailleurs Lotze lui-même, que cette liaison du multiple elle-même est facilitée par la richesse, la précision et surtout le timbre spécifiquement agréable des sensations, et que, de l'autre, cette caractéristique vaut surtout pour les sentiments esthétiques supérieurs, dans lesquels, nous sommes les premiers à le concéder, les éléments intellectuels directs et associés ont une capitale importance. Mais il n'en reste pas moins vrai que l'élément direct, l'élément sensible, l'élément spécifiquement agréable est le facteur premier et indispensable de toute impression du Beau. Les harmonies les plus savantes, si elles sont dépourvues de mélodie, les poèmes les plus profonds, si les vers manquent de douceur et de nombre, les tableaux les plus remarquables comme inspiration, comme art de groupement, tels que les grandes compositions de Cornélius dans la Pinacothèque et l'église Saint-Louis à Munich, s'ils pèchent par la couleur, ne sauraient nous contenter entièrement. S'il est nécessaire que, dans toute impression esthétique supérieure, notre intelligence et nos aspirations morales reçoivent satisfaction, il faut cependant, en première ligne, que notre sensibilité ait été appelée à s'exercer normalement et à jouir: L'on a beau vouloir, aussi bien en esthétique qu'en métaphysique et en morale, faire de l'homme un être ne connaissant que par raison théorique pure, n'agissant que par raison pratique pure. En réalité, il n'y a pas plus d'intuition esthétique sans élément sensible spécifiquement agréable, qu'il n'y a

1. H. Lotze, *Geschichte der Aesthetik*, p. 53.

de connaissance sans données sensibles, ou d'action morale sans mobile sensible. L'être sensible est inséparable de l'être intellectuel, et il est en somme puéril d'établir une hiérarchie entre nos facultés. C'est véritablement un jeu frivole que de vouloir déterminer lequel, de l'élément sensible, de l'élément formel ou de l'élément intellectuel ou moral associé, l'emporte en valeur ou en dignité dans l'impression esthétique totale. Qu'on essaie d'imaginer ce que serait l'art, ce que serait pour nous la nature, sans la jouissance qu'apportent à nos yeux et à nos oreilles la couleur et le son, et l'on comprendra combien il est légitime de placer le facteur sensible sur la même ligne et dans le même rang que les facteurs intellectuels directs et associés. Le dédain que Kant témoigne dans toute sa philosophie à la sensibilité tout entière, et qui est dû très certainement à la profonde influence exercée sur lui par son éducation piétiste, est plus déplacé encore en esthétique que dans la théorie de la connaissance ou dans la morale. L'artiste, digne de ce nom, nous le verrons quand nous en tenterons la caractéristique, doit avant tout vivre par les sens, doit être plus sensible que le commun des hommes aux impressions du dehors, doit pouvoir s'abandonner plus entièrement qu'eux à la jouissance sensuelle que provoquent les couleurs et les sons. Pour que les éléments intellectuels ou moraux du Beau puissent exercer leur effet, il faut avant tout que l'élément sensible plaise par lui-même, soit beau en lui-même, et nous l'avons déjà dit, si tout sentiment agréable n'est pas beau, il faut inéluctablement que tout sentiment beau soit agréable.

VI

Nous venons d'étudier les rapports entre le sentiment esthétique d'une part, les sentiments de l'utile, les sentiments logiques et surtout le sentiment de l'agréable de l'autre, en nous servant de la distinction que nous avons établie entre les facteurs sensibles, les facteurs intellectuels directs ou formels et les facteurs associés de l'impression esthétique. Nous avons rapproché beaucoup plus que ne l'avait fait Kant, les sentiments du Beau et les sentiments de l'agréable, dont nous avons même identifié tout au moins les étapes primitives, et nous avons contesté la possibilité du caractère principal que Kant avait revendiqué pour le Beau, à savoir le désintéressement absolu. Il nous reste maintenant à faire le travail

inverse de celui que nous venons d'achever, c'est-à-dire à différencier définitivement le sentiment du Beau des sentiments analogues avec lesquels on pourrait être tenté, d'après notre caractéristique, de le confondre, à essayer en un mot de déterminer, après avoir montré ce que lui apportent les sentiments agréables, les sentiments formels, les sentiments intellectuels et moraux associés, si le sentiment esthétique n'est que la résultante de tous ces sentiments, ou bien s'il y a un caractère proprement esthétique qui distingue véritablement le sentiment du Beau de toutes les autres manifestations du sentir. Pour cela, nous allons essayer de rassembler tous les caractères de l'impression esthétique que nous avons mentionnés, chemin faisant, dans ce chapitre, et de démêler s'il en est un auquel tous les autres se subordonnent, dont tous les autres découlent. Nous essayerons ensuite, après avoir trouvé la caractéristique du sentiment du Beau, de montrer les lois auxquelles il est soumis, les principes, à défaut d'un principe dominateur unique, qui président à ses manifestations.

Tout d'abord le sentiment esthétique dans toutes ses incarnations, des plus humbles jusqu'aux plus élevées, est un sentiment, c'est-à-dire une réaction primitive, spontanée, immédiate de notre individu en face des impressions de la réalité extérieure et de notre propre corps. Puis, dans ses manifestations supérieures, c'est une émotion, *Affect*, c'est-à-dire un sentiment fort, auquel sont liés des éléments intellectuels et moraux et qui, comme toutes les autres émotions, est accompagné de manifestations corporelles consistant, comme le tendent à prouver les recherches de la psychologie expérimentale, dans un élargissement ou dans un rétrécissement des vaisseaux superficiels du corps, dans une augmentation ou dans une diminution de l'innervation des muscles volontaires, et dans une augmentation ou dans une diminution du volume de l'amplitude des mouvements cardiaques. Nous avons montré de plus que les sentiments esthétiques ne pouvaient être dus qu'à des excitations de nos sens supérieurs, avant tout aux excitations de la vue et de l'ouïe, ce qui en exclut immédiatement les sentiments agréables les plus nombreux et les plus importants pour l'individu et l'espèce, à savoir les sentiments organiques, les sentiments dus à l'instinct de conservation et de reproduction. Puis du fait que l'activité des sens supérieurs ne se rapporte ni directement, ni nécessairement à des fonctions organiques, nous avons conclu que les sentiments esthétiques ne reposent pas sur des nécessités de notre nature, et peuvent, sans que l'on ait besoin de faire intervenir comme le font Kant et les idéalistes les théories métaphysiques de l' « apparence » et de la finalité sans fin, être

qualifiés de désintéressés, à la condition de ne pas entendre sous ce terme, comme Kant, l'exclusion de toute jouissance, de toute émotion, de tout attrait sensible, mais bien seulement l'exclusion de toute satisfaction d'instincts grossiers, de nécessités organiques. Si les esthéticiens idéalistes admettent tous que, dans tout état esthétique, le contemplateur fait abstraction de l'essence des objets qui provoquent l'impression du Beau, de leur fin réelle, de l'influence qu'ils peuvent avoir sur notre bien-être ou notre mal-être physique, en un mot de leur utilité, nous partageons entièrement leur avis, mais nous croyons qu'il suffit de considérer tous les sentiments esthétiques comme dus aux sens supérieurs, pour en tirer le caractère d'inutilité, de plaisir de jeu, de finalité sans fin que l'on revendique pour eux. Il suffit de constater que la vue et l'ouïe, tout en ayant très certainement, au début de l'évolution, servi avant tout aux activités nécessaires et intéressées de notre nature, et tout en nous y servant encore, nous fournissent, en fait, un très grand nombre de sensations qui n'ont aucun rapport direct avec nos besoins organiques. Il suffit, pour expliquer l'abstraction que nous faisons devant le Beau de tout autre élément que le plaisir de la jouissance esthétique, de se rappeler, qu'en fait, tous les sens et surtout les sens supérieurs sont de merveilleux instruments d'abstraction, qu'en fait, les sens ne nous font jamais pénétrer à l'intérieur même des objets, dans leur essence intime, dans leur structure réelle, qu'ils ne nous fournissent jamais de renseignements sur la fin véritable des choses, mais qu'ils ne nous donnent précisément qu'un calque des objets, que des images, que des apparences, en étendant bien entendu ces termes empruntés au vocabulaire optique, aux sensations de l'ouïe.

Nous obtenons d'après cela que les sentiments esthétiques sont des sentiments dus aux sens supérieurs, ne sèrvent directement à aucune fonction vitale, n'ont pour fin que le plaisir, sont causés, — tout au moins en première ligne, car l'association peut parfaitement joindre au plaisir immédiat de la simple représentation, de la simple apparence des objets, des plaisirs associés jaillis de tout ce que nous savons, de tout ce que nous nous rappelons du fond, de la fin de l'objet esthétique, — par la simple représentation, par la simple apparence des choses. De ces caractères maintenant en découlent immédiatement une série d'autres. Tout d'abord les sentiments esthétiques sont des sentiments immédiats jaillissant des sensations supérieures sans intervention, tout au moins dans leur forme primitive, de l'entendement discursif. Puis, étant dus aux sens supérieurs, ils ne sont pas soumis aux conditions dégradantes, — l'expression est de Bain, — auxquelles sont soumis la plupart

de nos sentiments organiques, n'évoquent pas des associations répugnantes comme certains de ceux-ci, et peuvent, par conséquent, être dits plus nobles et plus purs que la grande majorité des sentiments proprement agréables dont la satisfaction, qu'il s'agisse des sentiments relatifs à l'instinct de conservation ou de reproduction, dépend de conditions organiques qui n'ont rien de particulièrement esthétique. De plus, les émotions esthétiques sont en général beaucoup moins violentes que la plupart des autres émotions. Les émotions les plus intenses sont celles qui jaillissent de l'instinct de conservation et de reproduction : là nous sentons que notre vie est réellement et sérieusement engagée, qu'il ne s'agit pas de sentiments de luxe, dont on pourrait au besoin se passer et qui ne sont une nécessité que pour certains individus raffinés, vivant au milieu d'une civilisation très avancée, mais de sentiments de première nécessité dont dépendent l'existence de l'individu et l'avenir de la race. On a pu dire que la plupart des sensations visuelles et auditives sont émotionnellement indifférentes, ce qui nous paraît d'ailleurs exagéré. La vérité est que, pour la moyenne des individus, le timbre émotionnel des impressions des sens supérieurs est infiniment plus faible que celui des impressions des sens inférieurs et surtout des sensations organiques, ce qui s'explique, en partie, par le fait que les sens esthétiques ne sont pas en contact direct avec le milieu qui peut les blesser; que de plus ces sens sont la plupart du temps stimulés normalement, et, qu'en général, l'exercice normal ne donne pas de sentiment distinct de plaisir. Etant donné que la quantité de plaisir est très vraisemblablement en raison indirecte de la fréquence de stimulation des fibres nerveuses, les sensations des sens esthétiques se trouvent placées, quant à l'intensité du timbre émotionnel, à égale distance des sensations organiques à activité intermittente, comme les sensations qui accompagnent la nutrition et la reproduction, et des sensations des organes à stimulation ininterrompue, comme le sens du tact et le sens atmosphérique. Enfin, si les sens esthétiques sont facilement fatigués, ils se réparent en revanche très facilement et très rapidement, — les fibres optiques 70 fois, les fibres acoustiques 33 fois par seconde, — et il en résulte que leurs douleurs sont plutôt de la fatigue qu'une désintégration violente, et leurs plaisirs plutôt une action délicate et harmonieuse qu'une stimulation puissante et intermittente [1]. De la faiblesse relative d'intensité des sentiments esthétiques résulte, comme conséquence immédiate, qu'ils exercent une action moindre

1. Grant Allen, *Physiological Aesthetics*, p. 20 à 50.

sur nos facultés actives que les sensations des sens inférieurs et que les sensations organiques : tandis que la plupart des sensations organiques et des sensations du goût et de l'odorat provoquent des impulsions immédiates et parfois très violentes, il faut que l'émotion esthétique soit extrêmement intense et qu'elle se produise chez des individus tout particulièrement doués pour qu'elle provoque des impulsions actives [1]. Il résulte encore de cette faiblesse d'intensité que les sentiments esthétiques ont beaucoup moins de persistance et de durée, qu'ils peuvent être beaucoup plus facilement écartés que tous les autres sentiments. Tandis qu'un très grand nombre de nos émotions et de nos sentiments ont une tendance à persister en nous, que rien n'est plus difficile que de s'arracher à des états de tristesse, de chagrin, de deuil, il nous est relativement facile, après avoir éprouvé une impression esthétique, de l'écarter. De la même cause enfin résulte que les sentiments esthétiques peuvent coexister en nous en très grand nombre, et admettent des variations beaucoup plus rapides et plus brusques que tous les autres sentiments. Kirchmann, à qui nous empruntons les trois derniers caractères que nous venons d'énumérer, fait observer avec très grande raison que, tandis que les sentiments qu'évoquerait en nous la vue d'une scène comme celle que représente le groupe du Laocoon, ébranleraient si profondément tout spectateur quelque peu sensible, qu'il serait incapable de s'abandonner de longtemps à une impression joyeuse, la vue de cette même scène, représentée en marbre, ne nous empêche en aucune façon de jouir des impressions esthétiques très différentes émanant des statues et des tableaux placés à côté de ce groupe. Tout de même, pendant la représentation d'une tragédie, d'un drame de Shakespeare, par exemple, le spectateur subit dans l'espace d'une heure les émotions les plus diverses et les plus profondes, accompagne le héros et l'héroïne à travers tous les stades de la joie la plus vive et de la douleur la plus intense, sans que cela l'empêche le moins du monde, en sortant du spectacle, de rentrer dans la vie commune et de participer à toutes les petites joies et à tous les petits chagrins dont celle-ci est peuplée [2]. Enfin les sentiments esthétiques ne sont pas limités, pour nous servir de l'expression de Bain, au consommateur individuel, ne sont pas des sentiments égoïstes, mais sont des sentiments sociaux, des sentiments sympathiques; c'est un point que nous avons déjà traité, et qui d'ailleurs est tellement évident qu'il n'est pas besoin d'insister : tout le monde reconnaît que, tandis qu'un seul consommateur peut

1. Bain, *Émotions et Volonté*, p. 221 et suivantes.
2. Kirchmann, *Aesthetik auf realisticher Grundlage*, t. I, p. 54, 55, 56, 57.

jouir réellement d'un objet proprement agréable, les sentiments esthétiques de la vue et de l'ouïe peuvent récréer en même temps un très grand nombre de spectateurs à la fois.

Nous obtenons ainsi, en récapitulant, la définition suivante : les sentiments esthétiques sont des sentiments immédiats dus aux sens supérieurs, qui ne se rapportent ni nécessairement ni directement à des fonctions organiques, qui n'émanent que de l'apparence, des images des choses, n'ont pour fin que le plaisir immédiat produit par cette apparence, ne sont pas soumis aux conditions dégradantes qui accompagnent la satisfaction des plaisirs organiques, sont, en général, moins intenses que la plupart des autres émotions, excitent, par conséquent, une action moins profonde sur notre volonté, peuvent être, par suite, plus facilement écartés et coexister en plus grand nombre avec des variations plus rapides et plus brusques, sont enfin des sentiments sympathiques et sociaux. Ces caractères donnés, nous avons à résoudre la difficile question que nous nous étions posée tout à l'heure, à savoir si, parmi tous ces caractères, il en est un qui domine tous les autres, dont tous les autres découlent.

Qu'on le remarque tout d'abord, il se pourrait parfaitement que cette réduction que nous allons tenter ne fût pas possible; il se pourrait que plusieurs de ces caractères fussent d'importance égale et ne pussent être ramenés l'un à l'autre. Il nous semble cependant que, pour saisir véritablement l'originalité du sentiment esthétique, c'est au dernier des caractères que nous avons énumérés, au caractère de sociabilité, de sympathie, qu'il faut que nous nous arrêtions. Nous nous rappelons que ce caractère social du plaisir esthétique n'a pas échappé à Kant, mais que, tout au contraire, il lui a attribué une importance considérable. On sait tout d'abord que, pour lui, l'intérêt empirique du Beau ne s'explique que par l'état de société, que, pour lui, il ne viendrait jamais à l'idée d'un homme, vivant dans une solitude complète, de parer sa demeure ou de se parer lui-même [1]. De plus et surtout, nous avons montré que, parmi les explications différentes que donne Kant du sentiment esthétique, il en est une sur laquelle il revient avec insistance, qui consiste à expliquer le sentiment esthétique par le sentiment qui jaillit de la conviction dont nous sommes pénétrés, que le sentiment du plaisir, éprouvé devant un objet déterminé, peut être universellement partagé, sentiment de plaisir que nous avons appelé, dans l'analyse que nous avons faite des différents plaisirs qui constituent, d'après Kant, l'émotion esthétique, le plaisir de l'universalité.

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 306 ; Barni, t. I, p. 234.

Si, comme on le verra dans un des prochains paragraphes, nous trouvons que notre philosophe a exagéré la prétention des sentiments esthétiques à l'universalité et à la nécessité, il n'en est pas moins vrai que de sentir le plaisir que l'on éprouve partagé par un grand nombre d'autres hommes, que de sentir vibrer un grand nombre d'âmes à l'unisson de la sienne, renforce et intensifie singulièrement le sentiment individuel. Enfin, le désintéressement, qui, pour Kant, constitue le caractère essentiel du sentiment esthétique, peut se déduire tout naturellement, bien que Kant lui-même ne l'en ait pas déduit, du caractère social des sentiments du Beau. C'est parce que, pourrait-on dire, le sentiment du Beau n'est pas limité au consommateur individuel, c'est parce qu'il est social, qu'il est nécessairement désintéressé, — d'un désintéressement à la vérité seulement relatif, comme on le verra tout à l'heure, comme tous les sentiments sympathiques. Désintéressement et sociabilité sont des concepts corrélatifs, mais il nous semble bien que c'est la sociabilité qui est primitive et le désintéressement dérivé.

Cependant, la caractéristique que donne Kant du sentiment esthétique, en tant que social et sympathique, n'est pas suffisante. Pour prouver que c'est la sociabilité, le fait d'être un sentiment sympathique qui caractérise véritablement le sentiment du Beau et le différencie de tous les autres sentiments, nous avons à prouver tout d'abord que tous les caractères particuliers que nous avons énumérés se ramènent à celui-ci et cette partie de notre tâche est relativement facile. En effet, les sentiments sympathiques ne se rapportent ni directement ni nécessairement à des fonctions organiques; ils ne sont pas soumis aux conditions dégradantes qui accompagnent la satisfaction des plaisirs organiques; ils sont moins intenses que toutes les émotions égoïstes; ils excitent une action moins profonde sur notre volonté ; ils peuvent être plus facilement écartés et coexister en plus grand nombre avec des variations plus rapides et plus brusques que celles-ci. Enfin, nous verrons qu'une des fins essentielles des plaisirs de la sympathie est précisément le plaisir que celle-ci nous fait éprouver. Reste, pour que la réduction soit complète, un dernier caractère, la particularité du sentiment esthétique d'être causé, non pas par l'essence des choses, mais par leur apparence, leurs images, qui ne nous paraît pas pouvoir être déduit du caractère de sympathie, et qui nous servira précisément à différencier les sentiments sympathiques esthétiques de tous les autres sentiments sympathiques.

VII

Les sentiments esthétiques sont donc, à notre avis, avant tout des sentiments sympathiques, mais des sentiments sympathiques d'une espèce toute particulière, dont nous avons maintenant à déterminer précisément la nature. Nous emploierons là encore la méthode dont nous nous sommes servi durant toute notre critique de l'esthétique de Kant. De même que, pour en arriver au sentiment du Beau, nous sommes parti du sentiment en général et des formes primitives du sentiment, c'est-à-dire des sentiments sensibles, nous partirons, pour en arriver aux sentiments sympathiques esthétiques, des sentiments sympathiques primitifs. Nous n'entendons en aucune façon, en partant des formes inférieures pour arriver aux formes supérieures, expliquer celles-ci par celles-là, mais nous croyons que, même en admettant, comme nous l'admettons en effet, que toute manifestation supérieure du sentiment du connaître et du vouloir exige l'intervention d'un élément nouveau irréductible, il n'en est pas moins nécessaire, pour comprendre ces manifestations supérieures, de connaître en détail toutes les manifestations inférieures. C'est là ce qui distingue, nous l'avons dit, la philosophie moderne de la philosophie du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, c'est cette ascension de l'inférieur au supérieur et surtout cette descente du supérieur à l'inférieur qui fait défaut à la philosophie kantienne, et qui est le principe fécond et vivifiant que la philosophie doit au système de l'évolution, et qui n'est en somme que l'application de la méthode historique au domaine de la science de l'âme.

Le sentiment de la sympathie est, en dernière analyse, la revivescence faible d'un état affectif par l'intermédiaire d'une *présentation :* une présentation éveille dans notre organisme les réactions qui lui correspondaient primitivement, si bien que toute sympathie est au fond une imitation [1]. Pour expliquer l'origine des sentiments sympathiques, ce n'est pas de l'individu, mais bien de l'espèce qu'il faut partir. Ce n'est que de cette façon qu'on peut s'expliquer comment le principe de la sympathie peut naître de l'instinct primordial de notre être qui est l'instinct de la conservation de soi-même. La source véritable du phénomène de la sympathie gît dans les rapports indissolubles entre la mère et l'enfant. Quels que

1. Cf. James Sully, *The Human Mind*, etc., t. II, p. 108, et G. Tarde, *De l'Imitation*

soient, en effet, les modes de la reproduction, depuis la simple scission ou division des protozoaires jusqu'à la reproduction sexuelle si compliquée des mammifères, c'est toujours comme partie de l'organisme maternel et aux dépens de cet organisme que l'individu nouveau commence à vivre. Ce lien indissoluble entre la mère et l'enfant subsiste après la naissance, mais de physiologique il devient psychique. L'instinct qui, tant que la séparation entre le fœtus et la mère n'est pas consommée, est absolument inconscient, devient conscient, une fois que le jeune animal est né, et l'on sait, sans que nous ayons à en fournir ici des preuves, dont abonde l'*Origine des Espèces* et *La Descendance dans l'homme* de Darwin et la *Mental evolution* de Romanes, combien cet instinct est puissant et combien même il peut l'emporter sur l'instinct de conservation. Chez les animaux et les hommes inférieurs, une fois que le nouvel être n'a plus absolument besoin de la mère, l'amour maternel s'évanouit; dans les organismes supérieurs, au contraire, où la période de développement est plus longue et où, par conséquent, la mère et l'enfant sont plus longtemps unis par l'instinct, l'affection maternelle, mère de tous les sentiments sympathiques, s'accroît, se renforce, se fixe et évolue tout naturellement vers cette forme supérieure, où ce n'est pas seulement l'individualité physique, mais encore mentale de l'enfant dont la mère se préoccupe, où celle-ci a la représentation vive de la vie consciente, indépendante de l'enfant, où s'opère pleinement ce dédoublement psychologique qui caractérise la sympathie [1].

De cette première forme de la sympathie découlent maintenant successivement toutes les autres. Tout d'abord, le sentiment paternel qui est infiniment moins primitif, parce que non fondé sur des rapports physiologiques primitifs du père pour l'enfant, puis le sentiment filial, fraternel, le sentiment des compagnons d'un même groupe, ce que les Anglais appellent le *fellow feeling* et qui va du sentiment de communauté qu'éprouvent les animaux d'un même troupeau jusqu'au sentiment de solidarité qui relie l'humanité tout entière. James Sully, dans l'analyse très pénétrante à laquelle il a soumis les sentiments sympathiques, distingue maintenant parmi les sentiments de sympathie, tout d'abord, la simple contagion sentimentale, *contagion of feeling,* que l'on constate chez les animaux et dans les races inférieures, et qui est, avant tout, une reproduction imitative de mouvements expressifs, puis la sympathie proprement dite, *fellow feeling*, qui consiste dans la participation à une expérience agréable ou pénible, distinctement attribuée à

1. Nous avons suivi pour cette déduction des sentiments sympathiques de l'amour maternel l'excellente exposition de Höffding, *Psychologie*, p. 344, 345, 346 et 347.

un autre, et qui n'exige pas seulement des simples mouvements d'imitation comme la contagion du sentiment, mais encore une vie imaginative suffisamment développée pour que nous puissions nous représenter d'autres êtres, entrer dans leurs sentiments et avoir nettement conscience que c'est d'êtres différents de nous qu'il s'agit [1].

Le processus psychologique maintenant de la sympathie consiste en ceci. Tout d'abord certaines manifestations extérieures produisent directement, par imitation, une faible résonnance dans le spectateur. Cette première forme est suivie d'une activité cérébrale beaucoup plus compliquée, qui consiste dans l'attribution de ces manifestations au sujet dont elles émanent et dans leur interprétation imaginative. Vient ensuite la réaction émotive de cette activité centrale, c'est-à-dire l'excitation affaiblie de tout le cycle de processus organiques impliqués dans le sentiment. On s'aperçoit tout de suite combien le rôle des facultés intellectuelles supérieures et surtout de l'imagination est considérable dans toutes les manifestations élevées de la sympathie, combien l'appréhension sympathique offre d'analogie avec l'appréhension intellectuelle. Sully fait observer avec raison que le mode de représentation diffère de l'une à l'autre, que tandis que, lorsque nous sympathisons avec d'autres êtres, — nous ajouterons, on le verra, aussi avec les choses, — nous sommes occupés de leurs sentiments comme tels, — des sentiments que ces êtres éprouvent réellement ou que, comme dans les états esthétiques que nous allons traiter plus loin, nous prêtons aux choses — nous sommes nous-mêmes dans un état émotionnel. Au contraire, lorsque nous appréhendons quelque chose intellectuellement, notre activité est avant tout intellectuelle, notre attention est fixée avant tout sur des relations abstraites, de sorte que nous pouvons parfaitement comprendre tels actes passionnels ou criminels, sans en aucune façon sympathiser véritablement avec eux [2]. Nous admettons la distinction établie par Sully en faisant observer cependant — et c'est là un point très important sur lequel nous allons revenir — que, si les sentiments sympathiques exigent impérieusement l'intervention des facultés intellectuelles supérieures et notamment de l'imagination, d'autre part, ces facultés intellectuelles, et notamment l'imagination, sont inconcevables sans sympathie.

Un trait encore des plus importants nous reste à ajouter à cette très rapide caractéristique des sentiments de sympathie : c'est le rapport entre eux et les sentiments égoïstes. On a tenté tout d'a-

1. J. Sully, *loc. cit.*, t. II, p. 108, 109, 110.
2. *Ibid.*, *loc. cit.*, p. 110, 111.

bord, on le sait, de dériver les sentiments sympathiques des sentiments égoïstes, de démontrer que ceux-ci seuls étaient primitifs, tandis que ceux-là étaient dus uniquement à des transformations, à des raffinements des premiers. On a eu recours notamment à un phénomène psychologique très intéressant, que l'on a appelé la substitution des sentiments, *die Gefühlsverschiebung*, et qui consiste en ce que un timbre émotionnel, attaché primitivement à une représentation, se déplace en quelque sorte et s'attache à une représentation différente. L'amour que l'avare porte à l'argent lui-même et qui, primitivement, ne s'adressait qu'aux jouissances que l'argent pouvait lui procurer, est l'illustration la plus simple de ce phénomène. Il se produirait un déplacement de sentiments semblable de l'égoïsme à la sympathie. L'égoïste, qui pour atteindre ses fins a besoin des autres hommes, qui se rend compte que pour être aidé par eux il faut qu'il les aide à son tour, que pour avoir droit à leurs égards il faut qu'il en ait pour eux, devra, à force de tenir compte des autres en vue d'un but intéressé, finir par en tenir compte sans plus se rappeler le dessein auquel cette préoccupation altruiste devait lui servir : de moyen qu'elle était primitivement cette préoccupation devient fin ; il y a là, comme dans le phénomène de l'avarice, véritable déplacement de sentiment[1].

Quelque ingénieux que soit cet essai de déduire les sentiments de la sympathie des sentiments égoïstes par le moyen de la substitution des sentiments, il nous paraît tout à fait illégitime de faire de la sympathie un phénomène dérivé. Les sentiments sympathiques nous semblent aussi primitifs, aussi originellement inhérents à la nature humaine que les sentiments égoïstes. Tout d'abord, l'on peut observer avec le psychologue danois Lehmann que si l'on admet, comme l'admettent les psychologues qui contestent l'originalité des sentiments sympathiques, qu'un sentiment se reproduit grâce à la revivescence d'une représentation primitivement timbrée émotionnellement, on admet par là même l'originalité des sentiments sympathiques. En effet, si la représentation reproduite de ce qui primitivement excitait plaisir ou peine, est elle-même timbrée émotionnellement, la représentation qu'un individu éprouve du plaisir ou de la peine ne pourra pas laisser que de provoquer chez le contemplateur un timbre émotionnel correspondant. Si la simple représentation reproduite d'une peine produit de la peine, il faut qu'il en soit de même de la représentation de la peine d'un autre individu, ne fût-ce que parce que cette représentation reproduit nécessairement des représentations

1. Alfr. Lehmann, *Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens*, p. 268 à 275, et Höffding, *Psychologie*, p. 340 et suivantes.

pénibles de peines antérieurement éprouvées par le spectateur[1].

D'ailleurs, d'après l'explication que nous avons donnée de la genèse des sentiments de sympathie, nous n'avons besoin d'avoir recours ni à la substitution des sentiments qui, nous ne le contestons pas, joue certainement un rôle considérable dans le développement des sentiments sympathiques, ni à la théorie de la reproduction des timbres émotionnels, pour démontrer que les sentiments sympathiques sont aussi primitifs et aussi originaux que les sentiments égoïstes. Nous avons montré que les sentiments sympathiques sont étroitement liés à des phénomènes biologiques aussi essentiels que ceux auxquels sont liés les sentiments égoïstes. Si, en effet, c'est de l'instinct de conservation qu'émanent tous les sentiments égoïstes, c'est de l'instinct de reproduction, nous l'avons vu que jaillissent tous les sentiments de sympathie, et ceux-ci sont aussi inséparables des sentiments égoïstes, que l'instinct de reproduction est inséparable de l'instinct de conservation, que l'espèce est inséparable de l'individu. Dans les instincts de l'amour maternel et de l'amour sexuel, il est impossible de tracer une limite entre ce qu'exige l'espèce et ce qu'exige l'individu. Quelque idéal que soit le sentiment, quelque sublime que soit l'objet qui le cause, cet objet fait toujours partie de notre Moi, de notre conscience, c'est toujours notre propre joie et notre propre douleur que nous ressentons. Seulement — comme le fait remarquer Höffding dans sa très remarquable étude de la sympathie — dans l'amour désintéressé, la joie et la douleur que nous éprouvons, nous ne les sentons pas nôtres, en ce sens que l'affection pour un autre individu ou pour un objet serait considérée comme un moyen d'accroître notre jouissance égoïste. L'amour désintéressé ne peut signifier que ceci : c'est que nous partageons immédiatement la joie ou la douleur d'autrui, c'est que nous nous abandonnons au retentissement que cette joie ou cette douleur causent en nous, sans demander autre chose que d'être émus de cette façon. Tout sentiment désintéressé, que ce soit l'amour pour un autre être ou le dévouement pour une grande idée, une grande cause, est lié, comme toute émotion en général à un déploiement énergique de notre propre être, à un élargissement de notre personnalité, à une excitation de notre imagination, et plus l'objet qui cause l'émotion est grand, noble et élevé, plus ces manifestations sont larges et intenses. Il nous est impossible d'aimer quelque chose sans éprouver de la joie et de la satisfaction ; seulement cette joie et cette satisfaction nous ne l'isolons pas du sentiment de l'amour,

1. Lehmann, *loc. cit.*, p. 350 et 351.

et surtout nous n'en faisons pas la fin de ce sentiment d'amour [1].

Si l'explication que nous venons de donner de l'originalité du sentiment de la sympathie et de son indissolubilité des sentiments égoïstes est exacte, on voit immédiatement les conséquences capitales qui vont en résulter pour les sentiments esthétiques auxquels il est temps maintenant que nous revenions. Nous trouvons là le moyen de résoudre définitivement le problème du désintéressement des sentiments du Beau, que nous avons abordé à tant de reprises, sans arriver à nous contenter pleinement. Le sentiment esthétique, réduit à un sentiment de sympathie, l'antinomie, que tous les esthéticiens ont constatée entre l'intérêt qu'entraîne tout sentiment agréable, et le désintéressement qui est une des caractéristiques nécessaires du sentiment du Beau, s'évanouit. Le sentiment du Beau, comme tout sentiment sympathique, est à la fois intéressé et désintéressé. Il est intéressé en ce sens que, quand nous jouissons de la beauté, nous sentons et le plaisir sensuel du jeu normal et adéquat de nos sens supérieurs, un maximum de stimulation avec un minimum de fatigue, et le plaisir psychique d'un élargissement de notre vie, d'un déploiement énergique de nos facultés intellectuelles, et dès que cette jouissance est nôtre, elle fait partie de notre Moi et nous ne pouvons pas laisser, par conséquent, que d'y aspirer, que de la désirer. Mais d'autre part, il est désintéressé en ce sens que la jouissance que nous éprouvons, nous ne l'isolons pas du sentiment complexe dont elle fait partie, nous ne la recherchons pas pour elle-même, elle n'est pas la fin du sentiment du Beau.

VIII

Nous avons maintenant à tirer les conséquences de l'assimilation que nous avons établie entre les sentiments esthétiques et les sentiments sympathiques. Il est évident que les sentiments esthétiques doivent être des sentiments sympathiques d'une espèce toute particulière, d'un ordre spécial, et il nous reste à montrer en quoi cette particularité consiste. Nous nous servirons pour cela d'un concept, dont l'importance pour l'esthétique n'a pas été toujours reconnue ou, tout au moins, qui a été traité d'habitude à la fin de l'esthétique, dans la théorie de l'art, alors que,

1. Höffding, *Psychologie*, p. 358, 359, 360, et *Ethik*, Leipzig, 1888, chap. II, III et IV.

ainsi que l'a montré Vischer déjà dans la Critique de son esthétique des *Kritischen Gänge*, et surtout dans la dissertation extrêmement importante des *Dissertations philosophiques dédiées à Zeller*, il doit être placé au début de toute théorie du Beau comme source d'explication véritable des sentiments esthétiques, à savoir le concept du *symbole*. Remarquons tout d'abord que le concept du symbole n'est pas étranger à Kant, et, qu'au contraire, bien qu'il n'y insiste pas longuement, celui-ci joue dans son esthétique un rôle très important. Kant distingue, nous le savons, entre la représentation schématique et la représentation symbolique : la représentation schématique étant un mode de représentation, qui, par l'intermédiaire de l'imagination, parvient à traduire les concepts *a priori* de l'entendement d'une manière sensible, et la représentation symbolique un mode de représentation où, étant donné un concept auquel aucune intuition sensible ne peut correspondre et que la raison seule peut concevoir, nous parvenons, par l'intermédiaire d'un procédé spécial du Jugement, à représenter ce concept par une intuition dont le contenu n'a aucun rapport avec le contenu du concept représenté, mais dont la règle de réflexion est analogue à la règle de réflexion du concept : c'est ainsi qu'un état monarchique peut être représenté symboliquement par un corps animé quand il est parlementaire, ou par une pure machine quand il est despotique [1]. Dans sa dernière œuvre, le *Mémoire sur les progrès de la métaphysique depuis Leibnitz et Wolff*, Kant revient sur le procédé symbolique et en donne une définition plus claire. Le symbole d'une idée ou d'un concept de l'entendement, dit-il, est une représentation analogique de l'objet, c'est-à-dire une représentation d'après les relations qu'entretient ce concept avec certaines conséquences, et qui sont les mêmes que celles qu'on attribue à l'objet lui-même avec ses propres conséquences, bien que les deux objets soient de nature entièrement différente : par exemple, les êtres organisés, une montre [2]. Le symbole étant ainsi défini, nous avons vu que pour Kant le Beau est le symbole de la moralité, et que c'est seulement sous ce point de vue qu'il plaît et qu'il a le droit de prétendre à l'assentiment universel [3]. On le voit, la portée esthétique que Kant attribue au symbole est extrêmement considérable, puisque le Beau tout entier n'est compréhensible que comme symbole, puisque ce n'est que comme symbole qu'il peut prétendre à

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 362 à 365 ; Barni, t. I, p. 333 à 337.
2. *Ueber die Fortschritte der Metaphysik seit Leibnitz und Wolff*, Hartenstein, t. VIII, p. 541.
3. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 364 ; Barni, t. I, p. 336, 337.

l'universalité et à la nécessité. Mais nous l'avons montré et nous le montrerons encore, cette introduction du symbolisme de la beauté est tout à fait inattendue dans l'esthétique kantienne, et est en contradiction flagrante et avec le subjectivisme et avec le formalisme de la Critique du Jugement. Ce n'est que tout à fait à la fin, au dernier chapitre de son esthétique, que Kant traite du Beau en tant que symbole, alors que comme nous l'avons dit et comme nous allons le prouver maintenant, c'est au début de toute théorie du Beau que le symbole doit être placé, alors que comme le dit excellemment Vischer « c'est comme une forme universellement humaine, psychologiquement nécessaire, fondée dans l'essence de la fantaisie » que le symbolisme doit être considéré [1].

Un symbole, en général, — la définition est de Vischer, — est une liaison entre une image et une idée par l'intermédiaire d'un point de comparaison ; ou encore, d'après Hegel, une existence, un objet extérieur donné immédiatement à l'intuition, qui n'est pas pris dans le sens qu'il exprime par son existence immédiate, mais dans un sens plus large et plus général ; par exemple, le lion est un symbole quand il signifie, non un animal de proie, mais bien la générosité [2]. Dans tout symbole, il y a donc deux choses : d'une part une signification, un contenu, un fond, et d'autre part l'expression de ce contenu, son image, sa forme, et entre ces deux éléments, entre le sens, le contenu, la signification et l'image, il y a nécessairement, — c'est là la caractéristique du symbole, — un désaccord, ce que Hegel appelle une inadéquation, *Unangemessenheit*, qui s'explique par le fait que si la signification, le contenu et l'image s'accordent en un point, — sans cela il n'y aurait pas symbolisme, — d'autre part, l'objet particulier qui symbolise un contenu donné contient bien d'autres qualités que celles qu'il est chargé de représenter : c'est ainsi que, pour nous servir de notre exemple précédent, le lion a bien d'autres qualités que la générosité, si tant est d'ailleurs qu'il soit vraiment généreux [3]. La meilleure façon de se rendre compte du symbolisme c'est de songer aux métaphores. Tandis

1. F. Th. Vischer, *Kritische Wälder*, *Neue Folge*, t. V, *Kritik meiner Aesthetik*, p. 141. Cf. encore sur le Symbolisme, Hegel, *Aesthetik*, t. I, p. 377 à 453 ; Karl Köstlin, *Aesthetik*, Tübingen, 1869, p. 321 à 336 ; H. Lotze, *Geschichte der deutschen Aesthetik*, passim ; Robert Vischer, *Ueber das optische Formgefühl*, Leipzig, 1873 ; H. Siebeck, *Das Wesen der aesthetischen Anschauung*, Berlin, 1875 ; J. Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, Iena, 1876 ; F. Th. Vischer, *Das Symbol* dans les *Philosophische Aufsätze Edouard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*, Leipzig, 1887, et Karl Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, Giessen, 1892.

2. Hegel, *Werke*, t. X. *Aesthetik*, t. I, p. 382 à 396.

3. Hegel, *Aesthetik*, t. I, p. 384.

que, dans la comparaison, nous distinguons très nettement les deux idées que nous voulons rapprocher, que nous avouons franchement qu'il ne s'agit dans notre intention que d'une comparaison, dans la métaphore, au contraire, le poète se donne l'illusion et la donne à son lecteur, qu'il s'agit d'une véritable identification, exemple : les ailes du vent, le murmure de la forêt, le sanglot du violon, etc.

Cette définition du symbole admise, nous distinguons avec Vischer trois degrés dans le symbolisme : d'une part, un degré primitif où la liaison entre l'idée et l'image est obscure, involontaire et inconsciente ; un second degré où cette liaison est absolument claire et consciente, et un degré intermédiaire mi-obscur et mi-clair sur lequel nous allons insister tout particulièrement. Au premier degré, qui est caractérisé par la confusion de l'image et de la signification, appartiennent tous les symboles religieux ; exemple : le taureau qui, dans les religions de l'Egypte, par l'intermédiaire de sa force et de son pouvoir de reproduction, devient le symbole de la force primitive et est confondu avec celle-ci, et les mythes qui consistent dans la personnification des forces de la nature. Au dernier degré, qui est caractérisé par la conscience nette et toujours présente que l'image et l'idée ne sont rattachées que par un point de comparaison — exemples : l'ancre comme symbole de l'espérance, le laurier comme symbole de la gloire, la balance comme symbole de la justice, — appartiennent toutes les allégories. Au degré intermédiaire, enfin, qui consiste dans ce que Vischer appelle très joliment une sorte de « clair-obscur » psychique, où, tout en sachant que la liaison entre l'image et l'idée est inadéquate, nous nous prêtons un instant, pendant la contemplation esthétique, à l'illusion que l'image et l'idée se fondent, où mi-involontairement, mi-volontairement, mi-inconsciemment mi-consciemment, nous animons l'inaminé, nous prêtons à la nature notre personnalité, nous nous plongeons avec tous nos désirs, toutes nos aspirations, toute notre âme dans les choses, et y croyons retrouver des parcelles dispersées et embryonnaires de cette âme, à ce troisième degré appartient la contemplation esthétique. Cette forme du symbolisme est fondée, nous le montrerons en détail dans un chapitre suivant, sur le besoin profond de la nature humaine de se retrouver dans toutes les formes d'existence, de s'unir à elles, et ce besoin lui-même, nous ne pourrons pas l'expliquer autrement que par l'unité originelle de l'inconscient et du conscient, des formes extérieures et des formes de notre esprit, de l'étendue et de la pensée, de la matière et de l'âme. Mais ce sont là considérations métaphysiques que nous

n'avons pas encore à aborder ici, où c'est uniquement de l'acte psychologique de la contemplation esthétique et de la nature du sentiment du Beau que nous traitons.

Si nous considérons le symbolisme esthétique que nous venons de décrire au point de vue psychologique, il consiste dans l'acte de se plonger dans un objet extérieur, dans ce que Robert Vischer a appelé d'un terme caractéristique mais intraduisible, das *Einfühlen*, et Groos, dans le livre que nous avons cité, « l'imitation intérieure ». Robert Vischer distingue dans l'ensemble des processus psychologiques qui constituent l'acte esthétique, la sensation et le sentiment, *das empfindende und das fühlende Verhalten*, distinction qu'il fonde sur l'opposition physiologique entre les excitations sensitives et les excitations motrices. Le sentiment est beaucoup plus profondément, plus intimement psychique que la sensation. Si nous considérons, par exemple, la vision, tout le monde fait la différence entre l'action de voir, qui consiste tout simplement à recevoir l'image extérieure, et l'action de regarder, dans laquelle l'activité des muscles de l'œil est infiniment plus intense. Dans cette action de regarder maintenant, l'œil peut ou bien se contenter de suivre les contours linéaires des objets, ou bien il peut essayer d'imiter la forme tout entière de l'objet dans tout son relief, dans toute sa plasticité : la sensation esthétique jaillira quand la vision plastique se joint à la vision linéaire. A cette action des nerfs moteurs se joint maintenant celle des nerfs sensitifs : des excitations adéquates au nerf, c'est-à-dire des mouvements normaux et faciles, provoqueront des sensations agréables, des excitations inadéquates, c'est-à-dire des mouvements difficiles et anormaux, des sensations désagréables. Dans cette vision, il faut évidemment tenir compte de la lumière, de la couleur qui repose sur des mouvements de l'éther, et là encore la sensation agréable ou désagréable dépend de l'excitation homogène ou hétérogène des oscillations des nerfs visuels. Il en est de même des formes des corps, de leur direction : c'est ainsi que la direction horizontale est agréable, parce qu'elle correspond naturellement aux mouvements normaux de l'œil, tandis que la verticale est désagréable, parce qu'elle exige une activité plus compliquée de l'œil, ce qui d'ailleurs, dans certains cas et dans certaines combinaisons, peut, ne fût-ce que par contraste, produire du plaisir. De même encore le plaisir de la symétrie, du rhythme, repose sur la « sensation délicieuse d'une série harmonieuse d'auto-motions réussies ». Dans tous ces actes de la vision, fait remarquer Vischer, il ne s'agit jamais de la vue seule, mais de sensations auxquelles participe le corps tout entier. Il est impossible d'isoler les sens.

Le bleu nous donne une impression de froideur, le jaune une impression de chaleur; il n'y a pas de localisation précise dans le corps et toute sensation timbrée conduit nécessairement ou bien à un accroissement ou bien à un affaiblissement du sens de la vie en général. Lorsque, dans l'acte de la vision, nous nous préoccupons plus de la lumière et des couleurs, c'est-à-dire lorsque ce sont les excitations des nerfs sensibles qui prédominent, Vischer appelle l'acte esthétique eine *Zuempfindung;* lorsque nous nous préoccupons davantage de la forme, c'est-à-dire lorsque ce sont les sensations des nerfs moteurs qui sont prépondérantes, l'acte esthétique s'appelle *Nachempfindung;* enfin lorsque nous nous mettons tout entiers dans un objet et que nous en imitons toute la forme plastique, il y a *Einempfindung.* Dans tout ceci nous nous mouvons encore dans la région inférieure et sensible du Beau. Nous en sortons lorsque nous entrons dans le domaine des images, dans la sphère de la fantaisie. Là, le premier degré, sur lequel nous n'avons pas à insister, est la création des images dans le rêve, et il consiste essentiellement dans une espèce de substitution par laquelle nous incarnons notre Moi dans des corps étrangers : par exemple, un mal de tête évoquant en nous l'image d'un incendie, un mal de dents tout le simulacre d'une opération chirurgicale, une pointe de fer touchant une partie de notre corps tout le drame d'une exécution capitale [1]. C'est là un acte qui est très analogue à l'acte symbolique auquel nous en voulons venir, sauf que dans le rêve il est tout à fait inconscient et nécessaire, et non pas miconscient et mi-libre, et que l'image nous est imposée par des raisons organiques et non pas créée par nous-mêmes comme dans le symbolisme esthétique. Pour que nous arrivions à ce symbolisme, il faut que l'imagination devienne fantaisie, il faut que nous nous soyons élevés jusqu'à la sphère de l'esprit, que nous ayons pris conscience de notre Moi comme être capable de pensée, d'amour et de volonté, c'est-à-dire comme personnalité, et ce n'est qu'à cette condition que nous pouvons prêter cette personnalité à d'autres êtres et aux choses de la nature extérieure et la retrouver en elle, ce n'est qu'alors que la *Zuempfindung,* la *Nachempfindung* et la *Einempfindung* deviennent *Zufühlung, Nachfühlung* et *Einfühlung.* La *Zufühlung* n'est qu'une *Zuempfindung* plus profonde, plus intime, et se manifeste comme elle à propos des phénomènes de lumière et de couleur : c'est l'acte symbolique par lequel nous animons et personnifions des phénomènes de la nature, comme le clair de lune, le crépuscule, l'éclair, et leur prêtons cer-

1. Cf. Brierre de Boismont, *Des Hallucinations,* et Taine, *De l'Intelligence,* l. II, Les Images, p. 76 à 123.

taines nuances de nos propres sentiments, par lequel, comme l'a décrit Gœthe dans son chapitre sur l'effet sensible — moral des couleurs, nous appelons certaines couleurs froides, certaines autres chaudes, etc. La *Nachfühlung* n'est que la *Nachempfindung* psychique, et se meut comme celle-ci, avec la sensation agréable d'une auto-motion adéquate, sur les contours des objets, qu'elle transforme en êtres animés qui semblent courir, couler, se tordre avec nous et en nous. Enfin la *Einfühlung* n'est que la *Einempfindung* plus intense, dans laquelle nous nous plongeons tout entiers dans les choses et plongeons les choses en nous-mêmes : nous nous dressons fièrement avec le sapin, nous hurlons avec le vent, nous frappons le roc avec la vague, etc. [1].

Cette analyse de l'acte symbolique nous paraît en contenir tous les éléments essentiels. Groos, dans son *Introduction dans l'esthétique,* qui fait reposer l'esthétique tout entière sur « l'imitation intérieure », n'y a ajouté aucun trait vraiment nouveau. Après avoir distingué avec Kant, comme facultés maîtresses de l'esprit, la sensibilité et l'entendement, il admet une faculté intermédiaire qui consiste dans la *Einbildung* des sensations, c'est-à-dire dans l'opposition entre le sentant et le senti, dans le détachement de l'image intérieure, dans le reflet de l'image extérieure, dans l'apparence, le schème. Cet acte psychologique appartient à la sensibilité, l'image n'est pas vide comme le concept, mais elle n'a pas la richesse sensible de la sensation proprement dite. Il s'établit en nous une lutte entre les éléments sensibles des choses que nous voulons conserver et celles que nous rejetons, ce qui produit une organisation des images d'après leur similitude et leur contraste, des associations d'après des rapports, organisation qui mène tout naturellement à celle que l'entendement, faculté des rapports, a la tâche spéciale d'établir. La différence entre l'*Einbildung* psychologique en général, grâce à laquelle nous détachons l'apparence de toutes les choses que nous voulons connaître, et l'*Einbildung* esthétique, réside dans l'intensité de cette dernière : dans la vie ordinaire nous tentons de pénétrer jusqu'à l'essence même, jusqu'au rapport véritable des choses sans nous arrêter à l'apparence, tandis que dans l'acte esthétique nous nous arrêtons à cette dernière, sans vouloir en aucune façon la dépasser. Dans l'acte esthétique, il faut que tout objet considéré esthétiquement accuse par un caractère essentiel qu'il n'est devenu conscient comme tel que par l'imitation intérieure. A tout objet esthétique nous prêtons notre Moi, et c'est l'imitation intérieure qui ménage ce prêt. Ce

1. Frid. Vischer, *Das Symbol*, p. 174 à 183, et Volkelt, *Der Symbol-Begriff*, p. 55 à 60.

n'est d'ailleurs là qu'un cas particulier du phénomène par lequel nous projetons dans l'objet les modifications subjectives de notre sensibilité; seulement dans la connaissance sensible cette projection est universelle et nécessaire, tandis que dans l'acte esthétique je puis la faire cesser. Toute apparence, toute perception donc, — comme l'ont déjà vu Lazarus et même Schopenhauer, — est imitation intérieure, et l'apparence esthétique ne s'en distingue qu'en ce que, lorsqu'il s'agit de la contemplation du Beau, cette imitation occupe assez longtemps et assez fortement la conscience pour permettre à la projection esthétique du Moi et à toutes les représentations et à tous les sentiments esthétiques d'atteindre tout leur effet. Il faut distinguer maintenant dans l'imitation intérieure deux moments : le premier où nous imitons quelque chose d'extérieur, où nous détachons d'un objet sensible donné son apparence, ce qui fait naître la forme esthétique, et le second où nous implantons en quelque sorte l'apparence dans la subjectivité, ce qui fait naître le contenu esthétique. Toutes les particularités des sentiments esthétiques dont Groos emprunte la caractéristique à Kirchmann et à Hartmann, il les explique par l'imitation intérieure : ce sont des sentiments d'imitation et c'est le plaisir que l'imitation intérieure nous cause, le plaisir du jeu, qui constitue le plaisir du Beau [1].

Si nous récapitulons maintenant les analyses que nous venons de donner de l'acte esthétique et que nous essayions de nous rendre compte exactement de la nature psychologique de ces phénomènes, nous nous verrons ramenés tout naturellement aux sentiments que nous avons étudiés plus haut, c'est-à-dire aux sentiments de sympathie. Et, en effet, cet acte, par lequel nous sortons de nous-mêmes pour nous confondre avec les choses, pour leur prêter nos sentiments, pour leur conférer une personnalité analogue à la nôtre, pour nous mêler si intimement avec les objets et les mouvements du monde extérieur que nous ne savons plus si c'est nous-mêmes qui avons pénétré la nature ou si c'est la nature qui est entrée en nous, qu'est-ce autre chose si ce n'est le phénomène que nous avons décrit tout à l'heure, qu'est-ce autre chose sinon des mouvements de sympathie? De même que nous avons distingué dans le symbolisme esthétique plusieurs degrés, depuis la simple, *An* et *Zuempfindung* jusqu'à la *Einfühlung*, depuis l'imitation extérieure des formes et des contours jusqu'à l'imitation intérieure, de même nous avions distingué dans la sympathie des étapes ascendantes, depuis la simple contagion sentimentale, qui n'est qu'une reproduction imitative de mou-

1. Karl Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, p. 1 à 101, et 152 à 181.

vements extérieurs, jusqu'à la sympathie proprement dite, qui est la participation intense et intime de notre Moi à la vie qui existe ou que nous prêtons à d'autres Moi. Animer, personnifier, vivifier des choses dépourvues de vie, c'est sympathiser avec elles, puisque la sympathie consiste précisément à sortir de soi, à se prêter, à se donner à autrui. Quand nous nous assombrissons avec le nuage, quand nous gémissons avec le vent, quand nous nous éplorons avec le saule, quand nous nous dressons, opiniâtres, avec le roc et que nous nous épandons avec le ruisseau, c'est que nous sympathisons si fortement avec toutes ces choses que pendant la contemplation esthétique nous devenons véritablement elles. Ce qui est vrai pour les choses de la nature l'est à plus forte raison pour les œuvres des hommes. Quand nous contemplons une œuvre d'art et que nous en jouissons, c'est que nous vivons, pendant la contemplation, de la vie des choses et des êtres que l'artiste nous représente. L'incomparable souplesse et la prodigieuse plasticité de notre âme nous permet de partager tour à tour la vie humble et familière qu'ont représentée les maîtres de la Hollande, et la vie sainte ou héroïque qu'ont incarnée les artistes de la Renaissance et des temps modernes. Une visite dans un musée, qu'est-ce autre chose si ce n'est une série continue de transsubstantiations et de métempsycoses ? Il en est de même pour les arts de l'ouïe et les arts de la parole. Dans un même concert nous parvenons à nous identifier successivement avec la chaude mélodie et l'harmonie grêle des Italiens, avec la sérénité souriante de Haydn et de Mozart, avec la puissance tragique de Beethoven, avec la voluptueuse langueur de Chopin, avec les tempêtes entrecoupées de moments d'une intimité si profonde et d'une si pénétrante douceur de Schumann, avec l'enivrante richesse polyphonique et la lascivité mystique de Richard Wagner. De même enfin nous parvenons à nous identifier avec l'armée innombrable des personnages qu'ont créés les poètes, les dramaturges et les romanciers de tous les temps et de toutes les littératures, aussi bien avec les héros d'une psychologie si simple d'Homère, avec les héroïnes subtiles et d'une passion si raisonneuse de Racine, avec tout le peuple d'âmes des drames shakespeariens, qu'avec les complexes et raffinées créations des maîtres contemporains du drame et du roman. Bien plus, quand nous jouissons esthétiquement d'une œuvre d'art, c'est un double mouvement de sympathie qui se produit en nous. D'une part, c'est avec les personnages représentés, avec leur physionomie extérieure ou les mouvements doux ou tumultueux de leur âme que nous sympathisons, et, de l'autre, notre sympathie va pardessus l'œuvre jusqu'à l'artiste, qui a su nous enlever aux préoc-

cupations mesquines de la vie journalière, et dont notre admiration tend à retrouver l'âme éparse dans les êtres et les choses émanés de son génie.

Nous pouvons donc conclure définitivement que le sentiment esthétique réside essentiellement dans l'acte de sympathiser avec les choses ou plutôt avec les apparences des choses. La sympathie est un des phénomènes essentiels de la nature humaine, et si plus haut nous avons montré que toute manifestation de sympathie véritable exige l'intervention des facultés intellectuelles supérieures, nous pouvons maintenant affirmer que réciproquement tout déploiement intellectuel est en somme un phénomène de sympathie. Dans une très belle page de la Préface de sa *Critique des systèmes de morale contemporains*, M. Fouillée a montré que le point de départ et de la connaissance et de la morale, et, ajoutons-nous, de l'esthétique, est la conscience, « est le fait expérimental que nous avons conscience de nous-mêmes, et que nous concevons cependant les autres consciences et l'univers [1] ». Dans tout acte de connaissance, aussi bien dans la simple sensation que dans le raisonnement le plus abstrait, il faut toujours que, tout en restant nous-mêmes, nous devenions autres, que, tout en conservant intact notre Moi, nous laissions pénétrer en lui d'autres Moi, que, tout en faisant converger tous les rayons des centres extérieurs vers le centre immanent de notre individu, nous fassions, d'autre part, converger tous les rayons de ce centre intérieur vers les objets extérieurs, il faut, en un mot, que nous sympathisions.

IX

Le sentiment esthétique considéré comme sentiment de sympathie pour l'apparence des choses, va nous permettre d'introduire l'unité dans notre théorie du Beau, et de réduire à un seul point de vue les trois points de vue sous lesquels nous avions envisagé jusqu'à présent tout acte esthétique, de ramener à un seul principe les trois principes esthétiques que nous avions reconnus jusqu'ici. Nous avions montré que dans tout sentiment du Beau il fallait distinguer le facteur sensible direct, le facteur intellectuel direct ou formel et les facteurs associés. Nous allons montrer maintenant

1. A. Fouillée, *Critique des Systèmes de morale contemporains*, 2e édit., 1887, p. IX et X.

que ces facteurs s'expliquent tous les trois par le sentiment de la sympathie esthétique et s'y réduisent.

Et tout d'abord le facteur sensible direct, les plaisirs visuels et auditifs. Nous avions expliqué le plaisir direct des sens supérieurs par l'exercice normal de notre système nerveux, soumis à un maximum de stimulation avec un minimum de fatigue. Cependant cette explication reste encore extérieure et ne suffit pas à rendre vraiment compte du phénomène. Il reste toujours à se demander comment les phénomènes de lumière et de son qui d'habitude nous laissent émotionnellement indifférents, prennent tout à coup dans la contemplation esthétique une valeur émotionnelle considérable, comment il se fait que la couleur d'un ciel éclairé par la lune fait sourdre en nous tout un monde de nostalgiques aspirations, comment le majeur évoque en nous des sentiments énergiques, décidés, clairs, et le mineur des sentiments voilés, comme tamisés d'une troublante douceur. L'explication physiologique nous fait bien comprendre le plaisir de l'exercice normal des nerfs intéressés, plaisir qui, d'ailleurs, tous les esthéticiens l'ont constaté, est extrêmement peu intense et finit très certainement par ne plus être senti. Il faut donc qu'au sentiment de l'exercice normal s'ajoute autre chose pour que le sentiment esthétique puisse naître, et cet élément nouveau et essentiel qui donne à la sensation sa valeur esthétique, c'est précisément l'instinctive symbolisation que nous avons décrite, c'est le sentiment de sympathie qui s'établit entre notre système nerveux et les excitations extérieures. Si le rouge exerce sur nous une action excitante, le bleu une impression apaisante, le vert une impression de rassérènement, ce n'est pas seulement parce que notre œil, plus habitué au bleu et au vert qu'au rouge, éprouve, en face de cette couleur, une stimulation plus intense, ni parce que nous associons distinctement au rouge le sentiment que nous ont fait éprouver certains objets rouges comme le sang, le feu, mais c'est encore parce que nous nous identifions jusqu'à un certain degré avec la couleur, nous vibrons avec elle, nous lui prêtons en quelque sorte les sentiments que la vue du sang ou d'un incendie nous fait éprouver à nous-mêmes, nous lui conférons une personnalité. De plus et surtout, nous avons la vague conscience, en jouissant de la lumière et des couleurs, qu'il y a comme une harmonie préétablie entre le monde extérieur et notre système nerveux, comme une sympathie inconsciente entre les mouvements de l'éther et les mouvements de nos muscles visuels et auditifs. Si le rouge est de toutes les couleurs la plus excitante, et le vert la plus apaisante, c'est que nous nous transportons en quelque sorte dans le spectre où le rouge occupe l'une

des deux extrémités et le vert la position centrale entre le rouge et le violet. L'on sait que Gœthe a distingué entre le versant positif et le versant négatif, *Plus und Minusseite* de la gamme des couleurs, dont l'un s'étend du rouge au vert et l'autre du vert au violet [1]. Nous savons de plus que pour expliquer la diversité de nos sensations de couleurs, Young a admis que chaque fibre de la rétine est composée de trois fibres élémentaires différemment excitables par le même rayon, et que Helmholtz a supposé que chaque fibre nerveuse de la rétine possède trois activités différentes, correspondant aux trois couleurs du rouge, du violet et du vert. Nous savons encore que nous pouvons reconstruire la lumière blanche en dirigeant sur un même point deux faisceaux colorés convenablement choisis, le rouge et le vert bleuâtre, l'orange et le bleu, le jaune et le bleu, et le vert jaunâtre et le violet, que là où la couleur complémentaire fait défaut, notre œil la crée de lui-même, de sorte qu'il est impossible de s'expliquer la vision colorée sans admettre entre les choses et l'organisation de notre nerf optique comme une sorte d'harmonie préétablie, de sympathie spontanée et instinctive entre le monde extérieur et nous-mêmes, dont le sentiment constitue certainement un des éléments essentiels du sentiment esthétique. Toute sensation esthétique, même élémentaire, est donc comme le symbole de l'harmonie universelle.

Dans les sensations acoustiques cette sympathie entre les choses et nous se révèle plus distinctement encore. On sait que nos sensations auditives musicales sont dues à des ondulations régulières de l'air, et que ces mouvements ondulatoires, trop peu intenses pour affecter nos nerfs du toucher, seraient perdus pour nous, si nous n'avions pas un organe spécialement sensible à ces ondes, l'oreille, qui les collectionne, les concentre, les renforce et les dirige vers la terminaison d'un nerf important, qui communique le mouvement au centre auditif et de là aux régions supérieures du cerveau. Le fond de cet organe maintenant est constitué par des fibres ou des arcs appelés les organes de Corti, qui ont non-seulement la faculté d'être mis en vibration par les sons de hauteurs différentes et de donner la sensation de ces sons, mais qui, par elles-mêmes, exécutent des vibrations dont le nombre est tout à fait indépendant du nombre de vibrations du son extérieur qui a pu déterminer le mouvement vibratoire. Or ces organes ne se mettent à vibrer que sous l'influence d'un corps extérieur, ces organes n'ont ce que le langage scientifique lui-même s'est trouvé porté à appeler des vibrations *sympathiques*, que lorsque la pério-

1. Cf. Wundt, *Physiologische Psychologie*, 3e édit., t. I, p. 518 à 523, et Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. II, p. 212 à 230.

dicité des ondulations extérieures coïncide exactement avec la périodicité de leurs propres vibrations. Les organes de Corti sont rattachés à des fibres séparées, et si la stimulation est communiquée au cerveau, il en résulte des sons musicaux. Un son musical provient donc des vibrations périodiques d'un corps élastique, et la hauteur de ce son de la fréquence par seconde des ondulations aériennes ainsi produites. Les sons sont perçus dans les organes de Corti par vibrations sympathiques, et comme seul un son pur, simple, peut exciter de ces vibrations dans chacun de ces organes, l'on comprend pourquoi un si grand nombre de sons peuvent être distingués par nous et pourquoi les sons musicaux sont en eux-mêmes, avant toute combinaison, agréables. Ajoutons que, tandis que l'appareil nerveux destiné à la perception de simples bruits reçoit des stimulations fréquentes, la portion de cet appareil qui est spécialement destinée à la perception des sons musicaux, reçoit des stimulations relativement rares, de sorte qu'il est habituellement dans ce haut degré de nutrition qui est une des conditions nécessaires de l'excitation d'un plaisir[1], et qu'un stimulant, qui affecterait un grand nombre de ces organes spéciaux, provoquerait en nous un plus grand plaisir que celui qui affecterait un organe unique et les fibres attachées à cet organe. Ainsi les sons produits par une ondulation simple comme ceux des diapasons n'excitent de vibrations sympathiques que dans un seul organe de Corti, et de pareils sons ne sont pas usités en musique et sont caractérisés par leur pauvreté et leur manque d'éclat. Au contraire, les sons produits par un système d'ondulations composées, comme par exemple celles des cordes de violon, excitent sympathiquement un grand nombre d'organes de Corti avec leurs fibres connexes et provoquent un plaisir acoustique remarquable.

Nous avons insisté sur la théorie de l'audition du son simple, — nous avons touché déjà celle des sons simultanés dans un des paragraphes précédents et montré comment Helmholtz explique les dissonances et les consonnances par la présence ou l'absence de *battements* qui, par une alternance trop rapide d'irritations et de réparations, détruisent le tissu nerveux, — parce qu'il y a dans le phénomène de l'audition un cas extrêmement intéressant de véritable sympathie physiologique. Sans doute, lorsque l'auditeur ordinaire jouit d'un son musical, il n'a pas une conscience distincte entre l'accord des conditions physiologiques de l'audition et les conditions extérieures de la production d'un son musical; mais il

1. Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction française, p. 173 à 183, et Grant Allen, *Physiological Aesthetics*, Hearing.

nous paraît indubitable que de cette harmonie nous en avons tous, sans que nous ayons à nous rappeler le moins du monde les connaissances scientifiques que nous pouvons avoir, un sentiment obscur mais très profond. Dans le sentiment esthétique que nous cause une belle couleur ou un son pur, nous paraît entrer nécessairement le pressentiment de l'ordre admirable qui préside à l'organisation de l'univers, et qui nous permet de pénétrer par notre sympathie jusque dans les mouvements des éléments les plus ténus des choses, de nous identifier avec eux et d'y retrouver l'image des mouvements de notre âme. Kant avait bien vu que l'harmonie était une des conditions essentielles de tout sentiment esthétique; mais cette harmonie il l'avait réduite à l'accord conscient et logique de l'imagination et de l'entendement. Il n'y a qu'à élargir sa conception, il n'y a qu'à joindre à cette harmonie, qui très certainement est requise pour toute impression esthétique complexe et supérieure, l'harmonie entre les lois de notre organisation physiologique et celles du monde physique, pour arriver à la théorie de la sympathie que nous venons de développer.

La réduction des facteurs sensibles directs du sentiment esthétique à des actes symboliques, à des sentiments de sympathie, une fois opérée, il s'agit d'en tenter une semblable pour ce que nous avons appelé l'élément intellectuel direct ou l'élément formel. On sait que les formalistes intransigeants comme Zimmermann et les formalistes en quelque sorte intermittents comme Kant, soutiennent que les formes, les contours, l'assemblage des lignes, nous plaisent en elles-mêmes, par elles-mêmes, sans qu'elles aient à signifier, à exprimer quelque chose, sans que nous ayons à leur prêter aucune valeur symbolique. Or, n'est-il pas évident que quand nous regardons une forme parfaitement régulière, par exemple une sphère, sans que nous mêlions à notre vision aucun élément significatif, nous prenons tout simplement conscience que tous les points de la superficie sont également distants du centre, sans que cette constatation puisse nous causer le moindre plaisir esthétique. Ne faut-il pas, pour que cette sensation puisse naître, que dans la régularité et l'harmonie de ces corps, nous trouvions la satisfaction des besoins d'harmonie de notre propre être, nous sentions que certaines conditions de notre bien-être psychique se trouvent remplies? Dans la sphère, dit Volkelt, nous sentons obscurément l'image d'une harmonie calme, complète, achevée en elle-même, tandis que le cube nous révèle une harmonie lourde, pesante, et en quelque sorte prosaïque [1]. Robert Vischer, nous

1. J. Volkelt, *Der Symbol-Begriff*, p. 40.

l'avons vu dans la rapide analyse que nous avons donnée de sa théorie, et Lotze, dans son *Histoire de l'esthétique allemande*, ont essayé de montrer par quel moyen s'opère la symbolisation des formes extérieures. Lotze commence par observer que, dans la contemplation esthétique, la forme n'est pas pour nous un assemblage de lignes mortes, mais que leur caractère mathématiquement abstrait se vivifie, en ce que nous le ramenons à des mouvements et à des effets de force. C'est ainsi que la symétrie nous représente un équilibre dans la distribution d'éléments multiples, et l'équilibre est inconcevable sans pesanteur, sans forces se mouvant dans l'espace; c'est ainsi que nous ramenons toutes les lignes verticales, horizontales, obliques et courbes à des rapports de pesanteur, d'équilibre et de mouvement. De plus maintenant, si nous sommes portés à prêter spontanément à des formes de la nature nos états d'âme, c'est que celles-ci nous rappellent d'une façon indistincte et lointaine des formes et des mouvements du corps humain, et avant tout de notre propre corps. Nous commençons donc par convertir les lignes et les contours en forces et en mouvements. Ensuite nous sentons notre corps participer à ces mouvements, nous les sentons vivre, et ce n'est qu'alors que les formes deviennent vraiment esthétiques. « C'est seulement le souvenir vivace de notre propre activité ou passivité sensible, *das eigene sinnliche Erleben* qui explique que nous jouissons de l'élan hardi ou incertain d'une ligne qui monte, et que nous sommes contrariés lorsque son déploiement a subi un arrêt inattendu. C'est seulement parce que nous sentons nous-mêmes le bonheur de l'équilibre conféré à notre corps par la tension de notre propre activité ou la faveur des circonstances extérieures, c'est seulement parce que nous ressentons l'anxiété de l'incertitude qui jaillit du déplacement défavorable de ces parties, que l'équilibre et le déséquilibre sont pour nous des rapports que nous contemplons avec sympathie. Et alors, après que des milliers de ces petites sensations nous ont fait connaître le contour de notre propre corps et les formes de nos membres, et nous ont appris quelle plénitude d'énergie, quelle délicatesse de susceptibilité, quelle patiente vigueur, quelle grâce faite de faiblesse ou quelle solidité sommeille dans chaque élément de ces contours, alors nous devenons aptes à comprendre aussi les formes des corps étrangers. Et nous ne pénétrons pas seulement les sentiments de vie de ce qui nous est analogue en espèce et en essence, comme le vol joyeux de l'oiseau ou la gracieuse souplesse de la gazelle; nous ne réduisons pas seulement jusqu'à leur minimum les tentacules de notre esprit pour participer au rêve de l'existence étroitement limitée d'un coquillage, et pour partager la

monotone volupté qu'il éprouve à entr'ouvrir et à refermer ses valves; nous ne nous étendons et nous ne nous dilatons pas seulement avec les souples formes de l'arbre dont les branches délicates semblent comme animées de la joie de planer et de s'incliner gracieusement, mais avec une mystérieuse force d'interprétation qui peut se passer de tout ressouvenir précis de notre propre configuration, nous sommes capables de concevoir même les formes les plus étrangères à nous-mêmes, telles que les formes d'une courbe, d'un polygone régulier, d'une simple distribution symétrique de points, comme une sorte d'organisation ou de théâtre où il nous apparaît comme un bonheur caractéristique de nous mouvoir avec des forces innommées[1]. » Robert Vischer explique de même la symbolisation des formes par l'acte de transporter notre propre corps dans des formes étrangères et de l'y retrouver. « La façon dont la forme extérieure s'édifie et s'organise devient le symbole de ma propre organisation, et je m'enveloppe dans ses contours comme dans un vêtement... Les formes semblent se mouvoir tandis que c'est nous-mêmes seulement qui nous mouvons dans la représentation .. L'impression rhythmique d'une forme n'est rien d'autre que la délicieuse impression totale d'une série harmonieuse d'auto-motions réussies. Si l'objet esthétique est une étoile, une fleur, je réduirai en elle mon contour, je me bornerai et me restreindrai. Si, au contraire, je suis dans des formes immenses, je me tendrai et m'étendrai avec elles. Je m'enveloppe en grondant dans un nuage, je me dresse et me cabre triomphal dans les vagues, je fais signe, amicalement, à la source que je suis moi-même, à une fleur vacillante ; une plante hérissée me regarde comme un caractère brutal, et tout cela serait impossible si nous n'avions pas la faculté merveilleuse de substituer à une forme objective la forme de notre propre corps et de l'y incarner[2]. » Nous pouvons donc conclure qu'il en est du facteur formel comme du facteur sensible direct, et que là encore c'est la symbolisation, la sympathie, qui explique le sentiment esthétique, qui explique véritablement le plaisir que nous causent les formes et les contours du monde extérieur.

Nous en arrivons enfin au dernier des trois facteurs que nous avions distingués dans le sentiment esthétique, au facteur associé, et nous avons à nous demander si, lui aussi, nous parviendrons à

1. H. Lotze, *Geschichte der deutschen Aesthetik*, p. 78, 79, et *Mikrokosmus*, t. II, p. 192, cité par Volkelt, *op. cit.*, p. 57, 58.

2. Robert Vischer, *Das optische Formgefühl*, p. 8, 15, 20, 21, et *Der aesthetische Akt und die reine Form*, dans la revue *Die Litteratur*, 1874, nos 29 et 30, p. 456, cité par Volkelt, p. 59 et 60.

l'expliquer par des sentiments de symbolisme sympathique. Nous avons insisté plus haut dans le paragraphe IV de ce chapitre, d'après Fechner, auquel il faudrait joindre Siebeck, Lotze et Conrad Hermann, sur la capitale importance esthétique de l'association. C'est grâce à l'association, nous l'avons montré, que le monde extérieur n'est pas réduit pour nous à des formes vides et nues; c'est grâce à elle que les squelettes des choses, que seuls nous donnent nos sensations immédiates, se remplissent et deviennent chair et sang et vie, et nous avions distingué dans ces associations les associations directes, nécessaires et en quelque sorte objectives, et les associations indirectes, toutes personnelles et toutes subjectives. Il s'agit maintenant de discerner quels sont les rapports entre l'association et le symbolisme.

Il est incontestable tout d'abord que le symbolisme, tel que nous l'avons décrit, suppose nécessairement le travail de l'association. Il nous serait absolument impossible de pénétrer les choses, de leur prêter notre personnalité et d'emprunter à notre tour quelque chose de la vie que nous leur avons conférée, si notre Moi n'était pas un centre d'associations ininterrompues, si nous n'entretenions pas avec les objets, que nous contemplons esthétiquement, d'innombrables rapports de coexistence spatiale et temporelle, de succession, de similarité, de contraste, qui, au moment de la contemplation, réapparaissent et forment les combinaisons les plus variées, qui se renforcent mutuellement pour se fondre en cette impression unique, si riche et si complexe qu'elle en est inanalysable, et que l'on a si heureusement appelée le timbre affectif, la couleur émotionnelle des objets. Il s'agit de rechercher seulement si ce travail d'association, qui est une condition indispensable de l'acte esthétique, en est la condition suffisante, s'il ne faut pas que quelque chose vienne s'y joindre pour faire naître le sentiment du Beau. Siebeck et Fechner ne l'ont pas pensé. Siebeck fonde sa théorie sur ce qu'il appelle « l'aperception de représentations de rapports. » Etant donné deux représentations A et B qui se touchent, qui coexistent en nous, j'ai, en dehors des deux représentations A et B, une troisième C = A : B, dont le contenu « n'est rien d'autre que la prise en conscience immédiate de l'analogie qualitative plus ou moins grande de A et de B, qui n'est en quelque sorte que l'exposant de la compatibilité de leur contenu. » Parmi ces représentations de rapports maintenant, la plus importante est celle qui est due à la contiguité des représentations d'éléments intellectuels et d'éléments sensibles, et nous avons déjà vu que, pour Siebeck, la contemplation esthétique et le sentiment qui y est attaché jaillissent essentiellement du fait d'animer un

objet sensible, de lui prêter notre personnalité[1]. Volkelt, qui a soumis l'associationnisme esthétique en général, et les théories de Fechner et de Siebeck en particulier, à la plus pénétrante critique, a opposé à cette dernière de très sérieuses objections. Il a montré qu'entre la « représentation de rapports » et le symbolisme sympathique, que Siebeck d'ailleurs substitue à cette première sans s'en rendre compte, il existe de très notables différences. Tandis que la « représentation de rapports » ne saurait consister, si rien ne vient s'y ajouter, qu'en une comparaison *consciente* de deux représentations données, d'après leurs qualités, d'après leurs rapports spatiaux, temporels et de causalité, le symbolisme sympathique, nous l'avons vu, réside dans l'acte mi-inconscient et mi-conscient, mi-volontaire et mi-involontaire, de nous prêter aux objets, de nous confondre avec eux, de leur conférer une personnalité, de les transformer, selon la parole tant citée d'Amiel, en des états d'âme. Ce sont là incontestablement deux formes d'activité intellectuelle qu'il serait tout à fait illégitime de confondre. S'il est certain que, lorsque nous personnifions le sensible, il faut que dans notre conscience l'élément sensible et l'élément spirituel personnel coexistent, il est au contraire plus que douteux que la spiritualisation, la personnification de cet élément sensible puisse s'expliquer par la simple association des deux éléments en question. Il est infiniment plus probable que, sans que la représentation de l'élément spirituel ait existé en nous, à n'importe quel stade de l'acte esthétique, comme élément isolé, sans que nous ayons eu à associer cet élément à l'élément sensible, à le comparer avec lui, nous spiritualisons et personnifions le sensible d'une façon toute spontanée et intuitive, que c'est par un acte unique, inséparable de notre esprit, que nous conférons au sensible la personnalité et la spiritualité[2]. C'est avec raison que Volkelt reproche à Siebeck tout d'abord de n'avoir pas admis, à côté de l'activité clairement consciente de l'esprit, une activité à la fois consciente et inconsciente, mi-consciente, comme nous l'avons appelée, crépusculaire, en quelque sorte, quelque chose qui serait pour l'intelligence ce que le clair-obscur est pour nos yeux, et ensuite de n'avoir pas reconnu que la personnification du sensible ne saurait se réduire à une simple association de contiguité, mais qu'elle exige l'intervention d'une activité toute particulière, toute spéciale de notre Moi, qui est précisément l'acte de symbolisation sympathique.

1. Siebeck, *Das Wesen der aesthetischen Anschauung*, p. 43 et 69 ; Volkelt, *op. cit.*, p. 73 à 79.

2. Volkelt, *op. cit.*, p. 76 et 77.

Si nous nous tournons maintenant vers Fechner qui, nous l'avons dit, est le grand théoricien de l'associationnisme esthétique, qui a affirmé que la moitié de l'esthétique s'explique par l'association, à qui nous-même nous avons emprunté plus haut, tout au moins provisoirement, la distinction entre les facteurs directs et les facteurs indirects de l'impression esthétique, nous aurons à faire valoir contre sa théorie des objections analogues à celles que nous avons adressées à Siebeck. Nous avons montré comment Fechner fait intervenir l'association dans la contemplation esthétique : « Tout objet, pose-t-il en principe, auquel nous avons affaire, est caractérisé intellectuellement pour nous par une résultante de souvenirs de tout ce que nous avons expérimenté extérieurement ou intérieurement, de tout ce que nous avons entendu, lu, pensé ou appris sur cet objet ou sur des objets analogues. Cette résultante de souvenirs s'attache aussi immédiatement à l'aspect de l'objet que sa représentation au mot qui sert à le désigner. Bien plus, la forme et la couleur de l'objet ne sont pour ainsi dire rien d'autre que des mots visibles qui nous représentent spontanément toute la signification de l'objet... — Quand nous voyons une table, nous n'apercevons en réalité qu'une tache carrée, dans laquelle nous voyons tout ce à quoi sert une table, et c'est là seulement ce qui de la tache carrée fait une table. Nous voyons une maison et nous y apercevons tout ce à quoi sert une maison, ce qui se passe dans une maison, et c'est là seulement ce qui de la tache fait une maison. Nous le voyons, non pas avec notre œil sensible, mais avec notre œil spirituel. Nous ne nous rappelons pas isolément tout ce qui contribue à cette impression ; comment ce serait-il possible si tous les éléments, qui la constituent, avaient la prétention de pénétrer en même temps dans notre conscience? C'est plutôt en voulant entrer ensemble dans la conscience que tous les éléments associés, qui constituent l'impression totale de l'objet se fondent en une impression affective unique, que nous appelons la couleur intellectuelle. C'est ainsi que de tous les souvenirs différents, qui s'attachent à l'aspect d'un objet résulte une impression unique, qui diffère d'après la combinaison d'éléments de souvenirs différents, et qui se confond avec l'impression directe que nous donne l'objet[1] ». Cela étant donné, Fechner montre par les exemples les plus ingénieusement choisis dont nous avons cité quelques-uns, comment grâce aux associations par similarité, aux associations temporelles, aux associations complémentaires « *ergänzende*, » les objets qui, sans

1. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. I, p. 93, 94 et suivantes.

elles, ne seraient pour nous que des combinaisons de lignes, de couleurs ou de sons, sans aucun contenu, se remplissent, s'étoffent pour ainsi dire, et prennent un sens, une signification déterminée. Cette analyse, nous en avons adopté tous les traits essentiels. Nous croyons avec Fechner que l'association joue un rôle extrêmement important en esthétique, aussi bien que dans tout autre domaine intellectuel. Nous croyons avec lui que sans les innombrables associations que nous attachons à l'aspect, par exemple, de la lune, du soleil, des bois, etc., ceux-ci ne seraient pour nous que des taches jaunes, bleuâtres ou vertes ayant une forme géométrique déterminée, capables de nous inspirer un plaisir sensuel uniquement physiologique, grâce à la stimulation bienfaisante et dénuée de fatigue qu'ils provoquent dans les centres nerveux intéressés, mais absolument incapables d'exercer sur nous la profonde impression sentimentale et intellectuelle qu'ils exercent en effet. L'association, nous le disons pour la théorie de Fechner comme nous l'avons dit pour celle de Siebeck, et comme nous pourrions le dire pour celle de Hermann et de tous les autres associationnistes, est une condition nécessaire de la contemplation et du sentiment esthétique, mais elle n'en est pas la condition suffisante. Toute connaissance des objets, sans qu'elle doive être le moins du monde esthétique pour cela, suppose le travail d'association que Fechner a si bien décrit. Il faut absolument, nous le voulons, que toutes nos expériences passées se fondent en une impression unique, pour que nous sachions du premier coup que tel objet est une table, tel autre le soleil et le troisième une étoile. Mais qui ne voit que cette émergence du fond de notre conscience de tous les souvenirs attachés à un objet donné, et la fusion de ces impressions en une impression unique, en ce que Fechner appelle la couleur intellectuelle des objets, en ce qu'on a appelé encore le timbre émotionnel des choses, ne suffisent pas pour rendre notre vision esthétique, que c'est là une opération que nous sommes obligés d'accomplir aussi bien pour les objets beaux que pour les objets laids ou indifférents, que c'est là, comme le dit très-bien Volkelt, une opération qui précède l'acte esthétique. Tant que nous réfléchissons sur la signification possible d'un objet, tant que nous nous efforçons de l'insérer dans quelque cadre de notre connaissance, nous sommes dans l'état de réflexion et non dans celui de la jouissance esthétique.

Nous n'avons visé jusqu'à présent dans notre critique de l'associationnisme esthétique que ce que nous avons appelé l'association directe que nous attachons aux objets, c'est-à-dire celle grâce à laquelle se révèle à nous le sens, la signification, le contenu d'un

objet et qui s'impose à tous les spectateurs naturellement et nécessairement. Si nous nous tournons maintenant vers l'association indirecte, c'est-à-dire vers l'acte d'association par lequel un objet évoque en nous, non plus des souvenirs attachés directement, nécessairement à son sens, mais des souvenirs indirects, plus lointains, et qui nous sont particuliers, il est certain qu'elle a avec la contemplation esthétique des rapports beaucoup plus étroits et plus intimes que l'association directe. Lorsque la vue d'une vieille maison laide et délabrée nous inspire du plaisir parce que nous y avons vécu, aimé et souffert, il y a bien là ce phénomène de sympathie qui, à nos yeux, caractérise essentiellement la jouissance esthétique. Seulement là encore, pour l'association indirecte comme pour l'association directe, il faut qu'il s'ajoute à l'acte d'associer quelque chose qui n'y est pas contenu, et que les associationnistes y mettent sans s'en rendre compte. Pour que la vieille maison en question nous cause une impression esthétique, il ne suffit pas que nous nous rappelions un à un ou même ensemble tous les événements qui s'y sont passés et dont nous avons été témoins ou acteurs. Il faut que nous nous confondions avec la maison, que nous devenions elle, que nous incarnions en elle nos sentiments de joie ou de deuil, que nous l'animions et la personnifiions, que nous en fassions en un mot un symbole. La grande différence entre l'association proprement dite, directe ou indirecte, et le symbolisme sympathique consiste en ce que, dans toute association, il y a une opération qui n'est pas immédiatement intuitive et sensible, mais qui est un souvenir, une expérience déterminée, en un mot une connaissance, tandis que dans l'acte de la symbolisation nous ne sortons jamais de la sphère de l'intuition spontanée, du sentiment immédiat. Lorsqu'un paysage nous rappelle les moments heureux que nous y avons passés, les compagnons et les compagnes avec lesquels nous y avons erré, les vers que nous y avons composés, les chansons que nous y avons chantées, c'est là une association, c'est-à-dire une opération de l'esprit où, quelque étroite et quelque intime que soit la liaison des éléments que nous unissons, il est pourtant toujours possible de distinguer les deux éléments associés — le paysage et les souvenirs que nous y attachons —. Dans la vision esthétique, au contraire, la liaison est si parfaite, l'union si complète, qu'il y a véritablement fusion et qu'il est absolument impossible, même à l'analyse la plus pénétrante, de dissocier l'élément sensible et l'élément intellectuel. Tandis que, dans l'association, nous savons toujours très distinctement qu'il y a, d'une part, un paysage et, de l'autre, une âme avec ses sentiments actuels et ses souvenirs, dans la vision esthétique

nous ne le savons plus, nous ne nous soucions pas de le savoir. Nous nous abandonnons un instant à l'illusion que le paysage c'est nous-mêmes : ses arbres, ce sont nos pensées qui s'élèvent fières et ardentes, vers le ciel ; le chant des oiseaux, c'est la voix mélodieuse de notre âme libérée des préoccupations viles et des conventions mesquines de la vie des cités ; avec les ondes de ses ruisseaux, nous coulons le long des berges fraîches, et notre âme riche en métamorphoses et en hypostases, après avoir coulé avec les sources, chanté avec les virtuoses ailés, frissonné avec les feuilles, pleuré avec la rosée, mugi avec la tempête, s'élève au-dessus du sol et va se confondre avec le dôme immobile et serein de la voûte céleste.

En résumé donc, ce qui distingue l'association du symbolisme esthétique, c'est que tout d'abord si le symbolisme présuppose nécessairement celle-ci, il ne saurait pourtant se réduire à l'association, et c'est qu'ensuite et surtout, l'association est absolument incapable d'expliquer ce qui constitue à nos yeux l'élément proprement esthétique de la contemplation du Beau et du sentiment qui y est attaché, à savoir l'acte grâce auquel nous métamorphosons les choses mortes en les faisant nôtres, nous les transsubstantions, nous en faisons des personnes, des âmes vivantes à l'image de notre âme.

Nous croyons donc avoir réussi dans la tâche que nous nous étions proposée au début de ce paragraphe. Nous croyons avoir montré que les trois éléments que nous avions distingués dans tout sentiment esthétique, le facteur sensible direct, le facteur intellectuel direct ou formel, et le facteur associé s'expliquent tous les trois par le sentiment de la sympathie et s'y réduisent. Le sentiment du Beau est avant tout un sentiment sympathique, et l'acte esthétique consiste essentiellement dans l'acte de conférer aux objets extérieurs la vie, la personnalité, de leur prêter une âme, notre âme.

X

Deux questions nous restent à résoudre d'après le plan que nous avons tracé de cette critique de la théorie kantienne des sentiments esthétiques. Tout d'abord la question de l'origine de ce sentiment. Nous savons que Kant, peu curieux en général des questions d'origine, n'a pas traité expressément celle de l'origine du sentiment du

Beau. Il l'a abordée tout à fait incidemment dans l'étude qu'il a consacrée à l'intérêt empirique du beau. Il y soutient qu'empiriquement le beau n'a d'intérêt que dans la société, qu'un homme relégué dans une île déserte ne songerait point à orner sa cabane ni à se parer lui-même, et que c'est la société qui a donné de l'importance et un grand intérêt à des choses qui n'étaient d'abord que de simples attraits, comme aux couleurs dont on se peignait, à des fleurs, à des coquillages, à des plumes d'oiseaux, puis, avec le temps, à de belles formes, jusqu'à ce qu'enfin la civilisation, parvenue à son plus haut degré « en cultivant le penchant à la société, fît aux hommes une loi de n'accorder de prix aux sensations qu'autant qu'elles peuvent être universellement partagées. Dès lors, quoique le plaisir que chacun trouve dans un objet soit faible, et n'ait pas par lui-même un grand intérêt, cependant l'idée qu'il peut être universellement partagé étend presque infiniment sa valeur [1]. » Au point de vue empirique donc, le sentiment esthétique est pour Kant un sentiment social, dérivé du penchant à la société qui est naturel à l'homme et qui est nécessaire à ses besoins. Remarquons bien qu'il ne s'agit ici que de l'origine du sentiment esthétique empirique, et que, pour le sentiment esthétique proprement dit, intellectuel et *a priori*, Kant n'en cherche pas plus l'origine qu'il ne se préoccupe de celle des principes *a priori* de la raison ; il le fait dériver de l'organisation nécessaire de nos facultés de connaître, du jeu normal de l'imagination et de l'entendement.

Pour nous, c'est bien évidemment à la théorie kantienne de l'origine du sentiment esthétique empirique que nous nous rallions : nous montrerons plus loin qu'il nous est impossible de concevoir un sentiment quel qu'il soit, qui puisse prétendre à l'universalité et à la nécessité. Or, pour ce sentiment esthétique empirique, la solution que nous avons donnée du problème de sa nature implique nécessairement celle que devra recevoir le problème de son origine. Nous avons réduit l'état esthétique à un état de sympathie avec les choses : c'est donc dans les mouvements de sympathie aussi irrésistibles, aussi spontanés, aussi naturels à l'âme humaine que les mouvements égoïstes, qu'il faut chercher la source première du sentiment du Beau. Nous avons montré que c'est dans les lois fondamentales de l'organisation animale que gît l'explication de la sympathie : nous l'avons vu naître chez l'homme et même chez l'animal avec la fonction de reproduction ; et nous avons reconnu dans l'amour de la mère pour l'enfant qui, après avoir fait partie d'elle-même, s'est détaché d'elle, la forme fondamentale de tout

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 306, 307; Barni, t. I, p. 234, 235.

amour désintéressé, de toute sympathie. Nous avons montré ensuite, avec M. Fouillée, que le fait essentiel de toute humanité, la conscience, implique la sympathie, et que toute connaissance quelque humble, quelque dénuée de préoccupation esthétique qu'on veuille l'imaginer, a néanmoins un caractère esthétique en ce sens, que toutes les fois que nous connaissons, nous sortons de nous-mêmes, nous nous déprenons de notre Moi, pour y laisser pénétrer des éléments qui primitivement lui étaient étrangers, et qu'il apprend à s'assimiler, à aimer, à rendre siens. Sans doute pour arriver de la sympathie animale et de la sympathie toute instinctive que la mère éprouve pour son enfant, et de la sympathie intellectuelle que révèle l'acte de connaissance le plus élémentaire, jusqu'à la sympathie esthétique, l'humanité a eu un long chemin à parcourir. Nous l'avons déjà dit et cela est si évident que nous n'avons plus à y insister: tant que l'homme était engagé dans l'âpre lutte pour l'existence matérielle, tant qu'il avait à disputer sa nourriture et son abri aux fauves, tant que les puissances de son intelligence rudimentaire étaient uniquement appliquées à se défendre contre les forces de la nature dont les manifestations devaient terrifier son imagination ingénue, durant tout ce temps, il lui était impossible d'arriver à cette liberté d'esprit et à cette sérénité d'âme qu'exige le symbolisme esthétique. Schiller, dans ses « Lettres sur l'Education esthétique » et surtout dans son beau poème philosophique « les Artistes », a magnifiquement décrit le développement suivant lequel l'homme a dû s'élever peu à peu de la prise de possession matérielle de tout ce qui l'entourait jusqu'à la contemplation désintéressée, du travail au jeu.

Sans doute, si l'on adopte la théorie de Spencer, — et elle nous paraît extrêmement vraisemblable, — suivant laquelle le jeu consiste dans le fait que les organes de nos facultés mentales « après avoir sommeillé pendant un intervalle plus long que d'ordinaire, deviennent exceptionnellement prêts à l'action, exceptionnellement disposés à ce que les sentiments correspondants prennent naissance, si bien qu'offrant une facilité exceptionnelle à mettre en jeu leurs activités corrélatives, il arrive qu'elles sont engagées très facilement à une activité simulée quand les circonstances la provoquent au lieu de provoquer une action réelle [1] » ; sans doute, si le jeu n'est que la tendance à des exercices superflus et sans destination utile de nos facultés, après que celles-ci ont été longtemps en repos, on pourrait objecter à notre théorie de l'évolution lente du sentiment esthétique que les premiers hommes ont dû, eux

1. Herbert Spencer, *Principes de Psychologie,* traduction française, t. II, p. 664.

aussi, éprouver le besoin, après un long repos de leurs facultés mentales et une accumulation considérable de forces virtuelles, de dépenser celles-ci dans des activités de jeu, dans des activités esthétiques. Seulement si nous admettons l'explication que Spencer propose du jeu, nous n'admettons pas pour cela l'identité de l'activité du jeu et de l'activité esthétique qu'elle semble impliquer. Spencer accorde lui-même qu'une faculté sensitive peut parfaitement étendre sa sphère d'exercice au-delà de la sphère des applications utiles, sans que les sensations produites par l'exercice superflu aient *nécessairement* un caractère esthétique, et il soutient seulement que la propriété de pouvoir être séparé des fonctions servant à la vie, est l'une des conditions requises pour l'obtention du caractère esthétique [1]. Il ne reste pas moins vrai que si l'on tirait les conséquences logiques de la théorie spencérienne de l'origine des sentiments esthétiques, l'on en arriverait nécessairement, ainsi que le remarque Bain, à faire de certains exercices athlétiques comme la course, la lutte, etc., les souveraines manifestations du Beau [2]. Grant Allen, qui le premier a tenté de fonder une esthétique sur les principes de l'évolution, semble avoir compris ce que les vues de son maître offraient sur ce point de défectueux. Aussi s'est-il efforcé d'établir entre le jeu en général et le jeu esthétique une ligne de démarcation. Le jeu, dans le sens général, dit-il, est essentiellement actif, le plaisir esthétique passif. Si nous exerçons nos membres et nos muscles, c'est-à-dire le côté actif de notre nature, uniquement pour le plaisir de l'exercice, il en résulte le jeu. Si nous exerçons nos yeux, nos oreilles, c'est-à-dire le côté passif de notre nature, il en résulte le plaisir esthétique. Dans les deux cas, le plaisir est toujours concomitant de l'activité d'un organe bien nourri et reposé, seulement d'un côté l'activité est active ou réactive, de l'autre elle est réceptive [3]. Mais cette distinction, à y regarder d'un peu près, ne nous en semble pas une. D'une part, en effet, elle enlève à l'activité, au mouvement, à l'exercice aisé et harmonieux de nos muscles, tout caractère esthétique, ce qui serait exclure du Beau la grâce, et, de l'autre, elle exclut de la contemplation du Beau tout caractère actif, ce qui, d'après ce que nous avons dit sur le sentiment esthétique qui exige l'intervention la plus active et de nos sens et de plusieurs de nos facultés intellectuelles, notamment de l'imagination, est absolument insoutenable [4]. Cependant l'objection que nous nous

1. H. Spencer, *loc. cit.*, p, 668.
2. Bain, *Émotions et Volonté*, traduction française, p. 227.
3. Grant Allen, *Physiological Aesthetics*, *Aesthetical pleasure.*
4. Cf. Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 12 et 13.

sommes posée, nous semble assez facile à réfuter. Nous ne faisons aucune difficulté d'admettre que, dès les débuts de l'évolution humaine, les hommes aient éprouvé des moments, où le trop-plein de leurs forces ait demandé à se dépenser dans des activités non immédiatement utiles à l'organisme, mais nous contestons que cette activité puisse être appelée légitimement une activité esthétique. Pour qu'elle puisse le devenir, il faut tout d'abord que l'homme soit devenu accessible à des sentiments de sympathie, qu'ensuite ces sentiments de sympathie, qui, primitivement, n'étaient attachés qu'à des êtres tenant de très près à l'individu et nécessaires à son développement, c'est-à-dire à la mère, au père, aux frères et sœurs, aux compagnons de jeu, aux compagnons de combat et de vie sociale, se soient élargis et purifiés de tout élément d'intérêt, au point de pouvoir embrasser des objets extérieurs dont la connaissance n'est d'aucune importance pour ses intérêts réels et directs, au point de pouvoir s'identifier avec ces choses et de leur conférer la vie et la personnalité.

Une autre objection encore pourrait nous être adressée. Dans l'étude que nous avons faite de la nature des sentiments esthétiques, nous avions distingué comme sentiment esthétique élémentaire, le plaisir de l'exercice normal et harmonieux de nos sens supérieurs, de la vue et de l'ouïe. Or, ne peut-on pas soutenir que tout au moins ces sentiments esthétiques élémentaires soient primitifs, apparaissent dès les débuts de l'évolution humaine, et n'aient pas besoin, par conséquent, de l'éducation lente et progressive que nous venons de réclamer pour la genèse des sentiments esthétiques en général. N'avons-nous pas dit nous-même que, dès que l'enfant s'éveille à la vie, il commence à jouir de la lumière, il se tourne instinctivement vers elle, il essaie d'enfermer dans ses petites mains les rayons de soleil qu'il voit s'éparpiller dans la chambre ; que, de même, il s'apaise dès qu'une voix un peu harmonieuse lui fait entendre les mélodies les plus rudimentaires, et, qu'un peu plus tard, il devient extrêmement sensible aux couleurs, surtout aux couleurs vives comme le rouge ? Ce sont là des faits incontestables et que nous avons garde de mettre en doute : le tout est de les interpréter. Nous admettons encore ce que nous avons soutenu quand nous avons parlé des sentiments sensibles, à savoir qu'ils sont la forme première, l'incarnation primitive et indispensable par laquelle est obligé de passer tout sentiment esthétique quelque élevé qu'il soit, que tout sentiment du Beau doit être nécessairement un sentiment agréable, et nous ne contestons en aucune façon que même les êtres les moins cultivés soient capables de ressentir l'agréable. Seulement nous avions

constaté en même temps que si tout sentiment du Beau doit être agréable, la réciproque n'est pas vraie et qu'il y a indubitablement des sentiments agréables qui ne sont en aucune façon esthétiques, et qui même ne peuvent jamais, à quelque degré de raffinement et de subtilité qu'on veuille les imaginer, le devenir. Il faut, par conséquent, qu'entre le sentiment de l'agréable et le sentiment du Beau, il y ait des différences. Ces différences, nous les avons réduites à l'acte de symbolisation sympathique, et nous avons montré que le plaisir sensible lui-même, pour devenir réellement esthétique, supposait nécessairement cette sympathie pour les choses que nous avons si longuement décrite plus haut. Or, n'est-il pas évident que si l'homme inculte et l'enfant sont parfaitement capables d'éprouver des sentiments de l'agréable, sont même capables de les éprouver plus exclusivement et avec plus d'intensité que des hommes plus civilisés et adultes, il serait absolument illégitime de leur demander de s'élever à cette sympathie supérieure, à cet oubli complet de soi-même qu'exige le symbolisme esthétique. Nous pouvons donc conclure, tout en nous réservant d'ailleurs de revenir à la question, lorsque nous traiterons des sentiments artistiques, que c'est dans des sentiments de sympathie supérieure qu'il faut chercher l'origine des sentiments esthétiques, et que ceux-ci n'ont pu se développer que grâce à une lente évolution, après les sentiments égoïstes, — et nous faisons rentrer dans cette catégorie, non-seulement les sentiments accompagnant la satisfaction d'instincts nécessaires à la nature humaine, mais encore les sentiments intellectuels et même certains sentiments moraux — et après les sentiments de sympathie instinctive et innés à la nature humaine.

XI

Reste enfin le dernier problème que nous avons abordé déjà dans le chapitre précédent, mais auquel nous ne pouvions alors donner encore une solution définitive, c'est-à-dire le problème de l'universalité et de la nécessité du sentiment esthétique. Nous avions montré que ce pour quoi Kant réclamait l'assentiment universel et nécessaire, ce n'était pas à proprement parler le jugement sur le Beau, mais bien le sentiment de ce jugement, l'état produit en nous par l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. Cet état était pour Kant, nous l'avions vu, tout d'abord un état uni-

quement sensible, senti, émotionnel, ne pouvant jamais devenir un élément de connaissance, et constituant le principe, le *Bestimmungsgrund*, du jugement ; et ensuite, un état essentiellement intellectuel, un état de connaissance, à savoir la réflexion sur une représentation donnée, la réflexion sur la finalité subjective de l'objet donné, précédant le jugement et en constituant le principe, le *Bestimmungsgrund ;* et enfin un état à la fois senti et connu, et senti et connu en même temps, *zugleich*, un état émotionnel — le sentiment du plaisir ou de la peine — et un état intellectuel — le sentiment d'une règle des facultés de connaître supérieures et notamment de la faculté de juger [1] —. Nous avions opposé à cette conception toute une série d'objections qui se réduisaient à celle-ci : l'état esthétique doit être ou bien senti ou bien connu, le principe, le *Bestimmungsgrund* du jugement sur le Beau doit être ou bien un sentiment ou bien une connaissance, et il est impossible qu'il soit en même temps, à la fois, connaissance et sentiment, et d'après les fondements mêmes de l'esthétique de Kant il ne saurait être qu'un sentiment. Par conséquent, le problème de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique ne peut se formuler que d'une seule façon, à savoir : peut-il y avoir ou non des *sentiments esthétiques universels et nécessaires ?*

Il semble au premier abord que poser la question c'est la résoudre. Etant donné la nature du sentiment en général, tel que nous l'avons caractérisé dans l'étude que nous avons faite du sentir où, d'accord avec tous les psychologues anciens et modernes, nous l'avons représenté comme la réaction la plus intime, la plus subjective, la plus individuelle de notre Moi ; étant donné ensuite la nature du sentiment esthétique en particulier, dont nous avons fait avant tout un sentiment de sympathie, il semble logiquement impossible de parler de son universalité et de sa nécessité. Kant, nous le savons, a dit et répété que la connaissance seule peut être universellement et nécessairement partagée. Cette assertion dont nous n'avons pas laissé que de nous servir contre notre philosophe est elle-même discutable. Nous avons constaté dans la discussion à laquelle nous avons soumis la méthode générale de la Critique de la Raison pure, que son auteur n'avait aucunement réussi à démontrer l'universalité et la nécessité des lois de notre esprit, qu'au fond il ne l'avait pas sérieusement essayé, mais qu'il avait posé comme postulat, n'ayant pas besoin de démonstration, mais qu'il a eu le tort de ne pas présenter comme tel, la valeur universelle et nécessaire des principes de la raison. Maintenant, même

1. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 389.

si nous admettions avec lui que la connaissance peut et doit être universellement et nécessairement partagée, en donnant à cette universalité et à cette nécessité la valeur absolue que Kant réclame pour elle ; même si nous concédions que le sentiment du Beau est uniquement le sentiment de l'harmonie de nos facultés de connaître, est un sentiment de représentation, de jugement, *Vorstellungs-Urtheilsgefühl*, la nature sentimentale, émotionnelle de ce sentiment lui enlève toute prétention à un assentiment universel et nécessaire. De ce que le sentiment du Beau serait le sentiment d'un état intellectuel, avions-nous dit, il n'en deviendrait lui-même en aucune façon pour cela un état intellectuel, une connaissance, mais il n'en resterait pas moins toujours un sentiment, il n'en conserverait pas moins l'individualité, la subjectivité qui caractérise tout état du sentir. Or, nous avons essayé de montrer que c'est méconnaître étrangement l'étendue et la complexité du sentiment esthétique que de le réduire comme le fait Kant à un sentiment de jugement, au sentiment de la forme du jugement en général, de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. Nous avons, dans la sphère du Beau, distingué comme des zones différentes, ce qui nous a permis d'y faire entrer des formes du sentir que la défiance ascétique de notre philosophe contre tout ce qui est du ressort des sens en avait illégitimement proscrites. Nous avons reconnu d'abord dans cette sphère un domaine que l'on a eu tort à nos yeux de traiter d'inférieur, vu que nulle forme esthétique, si élevée, si éthérée fût-elle, ne peut se dispenser d'y passer. Ce domaine est celui de l'agréable, de la jouissance sensuelle des sens heureux de dépenser le trop-plein de leur activité, et d'arriver à un maximum de stimulation avec un minimum de fatigue. Nous y avons découvert ensuite le domaine dont Kant a fait le domaine unique du Beau, à savoir le sentiment du plaisir intellectuel de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, le sentiment du plaisir formel de la réduction de la multiplicité à l'unité. Nous avons enfin constaté une troisième zone qui empiète sur les deux domaines circonvoisins, la zone des sentiments associés, qui eux-mêmes ne prennent une véritable signification esthétique que si l'association devient symbolisme sympathique. C'est du sentiment élargi ainsi, d'un côté, jusqu'à embrasser aussi bien le sentiment de la simple exertion facile et heureuse de nos sens que le sentiment esthétique moral le plus sublime, et réduit, de l'autre, à l'unité supérieure de la sympathie, que nous avons à nous demander si véritablement Kant a eu raison de revendiquer pour lui l'universalité et la nécessité.

Nous savons que Kant ne s'est en aucune façon dissimulé les

difficultés de la tâche qu'il avait assumée en revendiquant l'universalité et la nécessité pour le sentiment esthétique, même réduit à la seconde forme du sentiment esthétique que nous avons distinguée, même envisagé uniquement comme sentiment intellectuel de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, comme *Vorstellungs* et *Urtheilsgefühl*. Il sent combien il est « singulier et étrange [1] » de réclamer l'universalité et la nécessité pour un sentiment de plaisir, et il fait des efforts très intéressants à noter pour atténuer autant que possible le degré d'universalité et de nécessité des jugements esthétiques, comme si dans l'universalité et la nécessité il pouvait y avoir des degrés. Tout d'abord il prétend tirer l'universalité et la nécessité du désintéressement du sentiment du Beau. « Celui, dit-il, qui a conscience de trouver en quelque chose une satisfaction désintéressée ne peut s'empêcher de juger que la même chose doit être pour chacun la source d'une semblable satisfaction [2] ». Comme s'il était vraiment démontré que toutes les fois que nous éprouvons des plaisirs désintéressés, nous fussions en droit de demander aux autres et nous leur demandions en effet d'en éprouver, comme s'il était impossible que telle satisfaction donnée fût tout à fait désintéressée pour moi et qu'elle fût au contraire intéressée pour d'autres ; comme si, enfin, nous ne pouvions pas éprouver des sentiments désintéressés sans nous préoccuper le moins du monde si d'autres que nous en éprouvent de semblables.

Aussi bien Kant ne s'en tient-il pas à cette très insuffisante démonstration. Après avoir affirmé que si, de l'aveu de tous, l'agréable est un sentiment essentiellement individuel, — assertion sur laquelle nous aurons à revenir tout à l'heure, — nous exigeons, au contraire, pour le Beau, sous peine d'être ridicules, le nécessaire assentiment de tous, il consacre un paragraphe tout entier à expliquer la nature particulière de l'universalité et de la nécessité esthétique. Cette universalité et cette nécessité, en effet, à l'encontre de celle à laquelle prétendent à juste titre les principes intellectuels de la raison et de la loi morale, ne repose pas sur des concepts d'objets, pas même sur des concepts empiriques, et, par conséquent, n'est pas logique mais esthétique, n'est pas objective mais subjective. Pour tenter d'expliquer l'universalité et la nécessité du sentiment du Beau et du jugement auquel il donne lieu, Kant crée une catégorie logique que ni la Critique de la Raison pure ni sa Logique n'avait prévue. Jusqu'à la Critique du Jugement nous ne connaissions qu'une seule forme d'universalité, désignant l'extension d'un

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 197; Barni, t. I, p. 47.
2. *Ibid.*, Hartenstein t. V, p. 197; Barni, t. I, p. 47.

jugement à tous les cas possibles, et c'est là ce qu'il appelle *die Allgemeinheit*. Il crée maintenant pour les besoins de son esthétique une forme d'universalité nouvelle, désignant l'extension d'un jugement, non plus à tous les cas possibles, mais bien à tous les hommes qui le portent, et cette forme nouvelle, il l'appelle *die Allgemeingültigkeit* ou *die Gemeingültigkeit* [1]. Ce qui distingue l'universalité logique de l'universalité esthétique, la *Allgemeinheit* de la *Gemeingültigkeit*, c'est que, au point de vue de la quantité logique, les jugements de goût, tout en prétendant légitimement à l'universalité et à la nécessité, restent toujours des jugements *particuliers*, et si certains jugements, comme par exemple, celui-ci: les roses sont belles, semblent au premier abord des jugements esthétiques *logiquement* universels, on s'aperçoit vite, en y regardant de près, que ces jugements résultent de la comparaison de plusieurs jugements particuliers, qui ne sont plus des jugements esthétiques, mais bien des jugements logiques fondés sur des jugements esthétiques préalables. Il faut donc admettre, à côté de la quantité logique objective, une quantité esthétique subjective, et tandis que les jugements objectivement universels le sont aussi subjectivement, c'est-à-dire que si un jugement est valable pour tout ce qui est contenu sous un concept donné, il l'est aussi pour quiconque se représente un objet par ce concept, au contraire les jugements subjectivement ou esthétiquement universels ne le sont pas logiquement, parce que l'universalité logique exige nécessairement des concepts, et que nous savons que les jugements esthétiques n'en sauraient contenir. C'est précisément la caractéristique du jugement esthétique que d'avoir un prédicat qui n'est pas lié au concept de l'objet considéré dans sa sphère logique, et qui pourtant prétend s'étendre légitimement à la sphère des êtres capables de juger [2].

Après avoir défini ainsi l'universalité et la nécessité du jugement esthétique, Kant s'efforce d'en amoindrir encore et d'en atténuer la portée. Tandis que dans les jugements logiques l'on peut fixer rigoureusement les règles suivant lesquelles nous sommes obligés de juger, pour les jugements esthétiques, qui ne visent pas à des concepts d'objets, il est impossible de trouver des canons. « On veut soumettre l'objet à ses propres yeux, comme si la satisfaction dépendait de la sensation, et pourtant si alors on déclare l'objet beau, on croit avoir pour soi le suffrage universel, *eine allgemeine Stimme*, on réclame l'assentiment de chacun, tandis qu'au con-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 219.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 216, 219, 220; Barni, t. I, p. 80, 85, 86, 87, 88.

traire toute sensation individuelle n'a de valeur que pour celui qui l'éprouve. » Or, c'est uniquement ce suffrage universel, relativement à la satisfaction que nous attachons au Beau sans l'intermédiaire du concept, bien plus, c'est seulement la *possibilité* d'un jugement esthétique pouvant être considéré comme valable pour tous, que réclame le jugement de goût. Et cet assentiment universel, le jugement de goût ne le *réclame* même pas, *postulirt,* mais il le *suppose* seulement chez tous, *sinnt an :* ce n'est qu'une idée — nous dirions aujourd'hui un idéal — à laquelle nous rapportons notre jugement [1].

Jusqu'à présent, bien que nous n'ayons jamais séparé la nécessité de l'universalité, c'est surtout au point de vue de l'universalité que nous avons envisagé, avec Kant, le jugement du Beau. Lorsque, dans « le quatrième moment » du jugement du goût, Kant insiste plus particulièrement sur la nécessité, il fait pour elle des concessions analogues à celles qu'il avait faites pour l'universalité. La nécessité esthétique se distingue à la fois de la nécessité théorique objective et de la nécessité pratique. Quand il s'agit du Beau, il est aussi impossible de reconnaître *a priori* — comme il faudrait qu'on pût le faire s'il s'agissait d'une nécessité théorique objective — que chacun *recevra* la même satisfaction de l'objet que nous appelons beau, que d'exiger — comme quand il s'agit de nécessité pratique — la satisfaction comme une conséquence nécessaire d'une loi objective. La nécessité esthétique n'est qu'une nécessité *exemplaire, exemplarisch.* Ne pouvant être dérivée de concepts déterminés, elle ne saurait être apodictique, et signifie simplement la nécessité de l'assentiment de tous à un jugement considéré comme exemple d'une règle générale, qu'on est incapable de donner. De plus, cette nécessité n'est que conditionnelle : nous ne pouvons compter sur le consentement de tous que si nous nous sommes assurés que le cas particulier a été exactement subsumé sous le principe commun du goût, et que le sentiment, sur lequel nous avons fondé notre jugement, n'est pas notre sentiment individuel, *Privatgefühl,* mais un sentiment commun, *gemeinschaftliches Gefühl,* un sens commun, *Gemeinsinn.* Ce sentiment commun, ce sens commun, maintenant, sans lequel l'assentiment nécessaire de tous à l'appréciation esthétique d'un objet donné serait tout à fait incompréhensible, nous savons que Kant, après l'avoir affirmé, se demande ensuite s'il existe réellement, ou bien si c'est un principe plus élevé encore de la raison qui nous fait une règle de le rapporter à des fins plus hautes, « de sorte que la prétention d'un jugement de goût à l'as-

1. *Critique du Jugement,* Hartenstein, t. V, p. 220 ; Barni, t. I, p. 87 et 88.

sentiment universel ne soit dans le fait qu'un besoin de la raison de produire cet accord de sentiment, et que la nécessité objective de l'accord du sentiment de chacun avec le nôtre ne signifie que la possibilité d'arriver à cet accord, et que le jugement de goût ne fasse que proposer un exemple de l'application de ce principe [1] ».

Dans la déduction des jugements de goût, Kant revient sur l'universalité et la nécessité du jugement et du sentiment esthétiques, sans d'ailleurs rien ajouter d'essentiel à ce qu'il en avait dit dans l'Analytique. Il commence par résumer d'une façon très nette leurs particularités logiques : ils ont tout d'abord une valeur universelle *a priori,* non pas une valeur logique fondée sur des concepts, mais l'universalité d'un jugement particulier ; et ensuite une nécessité qui repose sur des principes *a priori,* mais qui ne dépend d'aucune preuve *a priori,* dont la représentation puisse forcer l'assentiment que le jugement de goût exige de chacun. Il constate ensuite que, d'une part, le jugement de goût prétend à l'assentiment universel comme si c'était un jugement objectif, et que, de l'autre, il est impossible de le déterminer par des preuves, tout comme s'il était purement subjectif, d'où il résulte qu'il ne saurait y avoir de principe objectif du goût, mais seulement un principe subjectif, le principe subjectif du Jugement en général. Puis, tirant les conclusions de ces données, il soutient que ce que nous nous représentons *a priori* dans un jugement de goût comme une règle universelle pour le Jugement, ce n'est pas un plaisir immédiatement uni à une représentation d'un objet donné, mais bien l'universalité de ce plaisir perçu comme lié dans l'esprit au simple jugement sur un objet, et arrive alors tout naturellement à la déduction proprement dite, qui se borne à montrer que le jugement esthétique, étant fondé sur les conditions subjectives de l'usage du Jugement en général, c'est-à-dire sur des conditions subjectives qu'on peut légitimement supposer chez tous les hommes, vu que sans elles la connaissance en général serait impossible, la concordance d'une représentation donnée avec ces conditions du jugement peut et doit pouvoir être admise *a priori* et valable pour chacun. L'universalité et la nécessité du jugement esthétique se fonde tout simplement sur la qualité du plaisir esthétique, envisagé comme plaisir de simple réflexion, comme sentiment de l'activité harmonieuse de l'imagination et de l'entendement, de pouvoir être universellement partagé, et il suppose chez nous l'existence de ce sens commun, ou plutôt, comme Kant aurait dû dire, de ce sentiment commun,

1. *Critique du Jugement,* Hartenstein, t. V, p. 246 ; Barni, t. I, p. 129, 130.

dont il a parlé dans l'Analytique et sur lequel il revient plus longuement à la fin de la déduction.

Enfin dans la Dialectique, après avoir affirmé tant de fois que le jugement de goût ne saurait se rapporter à aucune espèce de concept, il accorde tout à coup qu'il ne pourrait nullement prétendre à une valeur nécessaire et universelle s'il ne se rapportait à quelque concept : le concept, fondement de l'universalité et de la nécessité, est le principe général de la finalité subjective de la nature pour le jugement, le concept pur que la raison nous donne du substratum supra-sensible de l'humanité, qui, étant indéterminable en soi et impropre à la connaissance, ne peut rien nous faire connaître et rien prouver relativement à l'objet, mais qui pourtant donne au jugement, qui reste dans chacun un jugement particulier accompagnant immédiatement l'intuition, une valeur universelle. Ainsi donc, après avoir employé toutes les prodigieuses ressources de sa dialectique à séparer absolument le jugement esthétique du jugement intellectuel et du jugement moral, Kant fonde, en dernière analyse, l'universalité et la nécessité du jugement du Beau sur un besoin de la raison, sur la tâche de faire concorder toutes nos facultés de connaître, que l'intelligible assigne comme but dernier à notre nature, et conclut que le Beau est le symbole de la moralité, et que c'est seulement sous ce point de vue, en vertu d'une relation naturelle à chacun et que chacun exige de tous les autres comme un devoir, qu'il plaît et qu'il prétend à l'assentiment universel.

XII

Nous nous sommes cru obligé de reproduire brièvement les principales assertions de Kant relatives à l'universalité et à la nécessité du jugement esthétique, bien que nous ayons traité la question à la fin du chapitre précédent. Seulement nous avions fait observer à ce moment que cette question, de beaucoup la plus importante de celles dont l'esthétique kantienne nous a imposé l'examen, il nous était impossible de lui donner une solution définitive et satisfaisante avant d'avoir abordé et même achevé l'étude du sentiment esthétique. L'une des plus grandes difficultés de la théorie de l'universalité et de la nécessité du jugement sur le Beau est en effet la question de savoir pour lequel des deux facteurs principaux, que Kant distingue dans ce jugement, il réclame cette universalité et cette nécessité. Le jugement esthétique, avions-nous

dit, peut être envisagé de deux façons : ou bien c'est un jugement qui est fondé sur un sentiment, — c'est là, à notre avis, la première et la véritable conception qu'en a eue Kant, et c'est là aussi celle à laquelle nous nous sommes arrêtés pour notre propre compte — ou bien c'est un jugement qui est fondé lui-même sur un autre jugement, sur la réflexion, de telle sorte que le sentiment, au lieu de précéder le jugement, ne fait que le suivre, ou du moins de telle sorte qu'il y a deux sentiments, l'un qui précède le jugement et qui n'est pas véritablement esthétique, et l'autre qui le suit et qui est proprement le sentiment du Beau. Il se pose donc tout naturellement la question de savoir, si c'est pour le jugement ou bien pour le sentiment que Kant réclame l'universel assentiment, le suffrage nécessaire, caractéristique de l'état esthétique.

A la vérité, Kant ne s'est pas toujours très nettement prononcé sur ce point, qui cependant est capital. Il a une tendance, sur laquelle nous avons longuement insisté, à convertir sans nous en rendre compte et sans peut-être bien s'en rendre compte lui-même, le sentiment en réflexion, et à triompher ensuite, sans y avoir grand mérite, de l'universalité et de la nécessité qu'il obtient. Personne ne conteste que, pour un jugement, l'assentiment universel et nécessaire ne puisse être réclamé légitimement. Toute théorie de la connaissance est fondée sur l'identité chez tous les hommes des principes de la raison, et si, pour nous, cette identité n'est qu'une hypothèse nécessaire, et si nous croyons qu'on pourrait reprocher à Kant de n'avoir pas reconnu ce caractère hypothétique, même de l'universalité et de la nécessité du connaître, en tout cas la nécessité de l'hypothèse ne fait aucun doute pour personne, si ce n'est pour un scepticisme absolument intransigeant et insoutenable. Mais il ne s'agit pas, dans le jugement esthétique, tel que Kant l'a posé et a eu raison de le poser, de l'universalité et de la nécessité d'un acte intellectuel, d'un jugement. Toute la difficulté et, à notre sens, toute la faiblesse de la théorie kantienne, consiste à avoir réclamé cette universalité et cette nécessité pour un sentiment. Que ce sentiment soit d'ailleurs un sentiment de réflexion ou de représentation, ou qu'il ne soit qu'un sentiment sensible, la difficulté, quoi qu'en pense Kant, reste la même. Tout sentiment, quelle qu'en soit l'origine, que ce soit un sentiment intellectuel ou un sentiment moral, reste toujours, Kant l'a affirmé à différentes reprises, sensible, et participe par conséquent à la contingence, à la particularité de la sensibilité. « Rien ne peut être universellement partagé que la connaissance » c'est là l'assertion kantienne que nous ne nous lassons pas de répéter, vu qu'avec elle s'écroule toute la théorie

de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique. Pour être un sentiment de jugement, un sentiment de réflexion, un sentiment de représentation, — Kant a beau varier indéfiniment les termes — le sentiment esthétique, avons-nous dit dans notre discussion du jugement esthétique, n'en devient pas pour cela une connaissance ou un élément de connaissance, mais reste toujours, immuablement, un sentiment.

Rendons d'ailleurs à Kant cette justice qu'il finit par déclarer avec une netteté qui ne laisse rien à désirer, que ce pour quoi le jugement esthétique prétend exiger l'assentiment universel, c'est bien un sentiment et non pas un jugement, et examinons les moyens par lesquels il compte arriver à démontrer la légitimité de cette prétention. Il commence, avons-nous vu, par atténuer autant que possible le caractère absolu de l'universalité et de la nécessité. Et tout d'abord pour l'universalité Kant distingue entre une quantité esthétique et une quantité logique d'universalité, entre l'universalité subjective et l'universalité objective, et arrive à poser des jugements qui, tout en étant particuliers, ont raison de réclamer l'assentiment universel. Nous sommes là en présence de créations logiques, qui très évidemment ont été inventées spécialement pour les besoins de la cause esthétique que Kant était en train de soutenir. Ni dans la Critique de la Raison pure, ni dans la Logique, nous n'avons entendu parler de quantité esthétique d'universalité, d'universalité subjective, de jugement particulier prétendant cependant à un assentiment universel. Nous touchons là à un des défauts généraux de la méthode kantienne sur lequel nous avons insisté longuement dans la critique à laquelle nous l'avons soumise. Kant, on le sait, affecte un dédain véritablement transcendental pour la psychologie empirique. Toutes les fois qu'il émet une hypothèse et qu'il ne trouve pas dans l'âme humaine des facultés qui puissent l'expliquer, il se contente d'en décréter l'existence. C'est ainsi que sa théorie de la connaissance contient des facteurs psychologiques comme l'imagination productive, les schèmes, la raison pratique, etc., que nul d'entre nous n'a pu constater en lui-même. De même, il crée de toutes pièces, pour les besoins du système, l'universalité subjective, la quantité esthétique d'universalité. Même un Kantien aussi intransigeant que Hermann Cohen a trouvé insoutenables les fondements logiques que le maître a donnés à l'universalité esthétique. Il n'a pas pu ne pas s'apercevoir que la distinction que Kant a établie entre l'*Allgemeinheit* et l'*Allgemein — ou Gemeingültigkeit* est illusoire, et qu'un jugement, dont le prédicat n'est point lié au concept de l'objet considéré dans sa sphère logique, et qui néan-

moins s'étend à toute la sphère des êtres capables de juger, est inadmissible. Il n'y a pas, à côté d'une quantité logique objective, une quantité esthétique subjective, et si les jugements objectivement universels le sont aussi subjectivement, c'est-à-dire si un jugement est valable pour tout ce qui est contenu sous un concept donné, il l'est aussi pour quiconque se représente un objet par ce concept. Les jugements subjectivement universels ou bien n'existent pas, ou bien, valant pour tous ceux qui jugent, ils doivent valoir aussi, comme les jugements objectivement universels, pour tous les cas possibles. Comment, demande avec raison Hermann Cohen, l'universalité des sujets jugeants n'impliquerait-elle pas nécessairement l'universalité des objets jugés ? Kant répliquerait à cette objection que l'universalité logique, objective, ne saurait être attribuée aux jugements esthétiques, parce que ce sont des jugements qui ne concernent point des objets, à quoi nous répondrions qu'un jugement ne concernant point des objets, ne déterminant pas des objets par des concepts, «ne construisant pas des objets, comme objets de l'expérience » est quelque chose d'absolument inconcevable. Ou bien, étant donné qu'il nous est impossible de nous représenter ce que peut être la quantité esthétique d'universalité, le jugement esthétique ne saurait prétendre à aucune espèce d'universalité, ou bien son universalité est de la même nature que celle de tous les jugements en général, et alors c'est une universalité logique et objective, et le jugement esthétique ne se distingue en aucune façon de tous les autres jugements. Comme le dit encore Hermann Cohen, l'universalité subjective est à première vue — nous ajouterons, nous, qu'il le reste même quand on y regarde de plus près — un paradoxe ou une trivialité. Car, en tant que pensée, toute universalité est évidemment subjective, mais si cette subjectivité signifie que le jugement ne se rapporte à aucun objet, l'universalité n'est pas seulement sans objet, mais elle est encore inconcevable pour les sujets qui jugent[1].

Si nous en venons maintenant à la nécessité, les réserves que nous avons à faire ne sont pas moins sérieuses. Nous avions cru jusqu'à présent, d'après la Critique de la Raison pure, qu'au point de vue de la modalité, les jugements étaient problématiques, lorsque l'affirmation ou la négation est admise comme purement possible, assertoriques, lorsqu'elle est considérée commme réelle, et apodictiques lorsqu'on la regarde comme nécessaire[2]. Nous apprenons maintenant que la nécessité esthétique, ne pouvant

1. Hermann Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin, 1889, p. 167, 168.
2. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 97; Barni, t. I, p. 133.

être dérivée de concepts déterminés, ne saurait être apodictique, mais est seulement exemplaire, *exemplarisch*. La nécessité exemplaire est la nécessité de l'assentiment de tous à un jugement considéré comme exemple d'une règle générale. Or, nous savons, et Kant dit en propres termes que cette règle générale il est impossible de la donner, de telle sorte que nous voilà en présence d'une nécessité qui dépend d'une règle, qui elle-même doit être évidemment nécessaire, mais qui nous est inconnue. Mais si la règle nous est inconnue, comment avons-nous le droit de soutenir qu'elle est nécessaire, et combien étrange ne doit pas être la nécessité d'un jugement qui dépend de la nécessité absolument hypothétique de cette règle qui nous reste inconnue. En résumé, les objections que nous avons formulées jusqu'à présent se réduisent à ceci. Kant a essayé de distinguer, au point de vue logique, les jugements esthétiques des jugements intellectuels et moraux, et a inventé pour cela toute une série de catégories comme la quantité esthétique d'universalité, l'universalité subjective et la nécessité exemplaire, qui n'ont jamais existé. Kant ne s'est pas aperçu que la nature logique du jugement reste toujours la même, qu'il soit esthétique logique, ou moral. Ce qui différencie le jugement esthétique de tout autre jugement, c'est son origine psychologique, c'est sa dépendance du sentiment : une fois rendu, une fois que l'émotion s'est calmée, s'est refroidie jusqu'à se cristalliser en un jugement, toute différence a disparu ; le sentiment, de vivace, de bouillonnant qu'il avait été, devient simplement un prédicat logique.

XIII

Nous avons supposé, durant toute notre discussion, que le sentiment esthétique n'est, comme le veut Kant, qu'un sentiment de réflexion, que le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. Nous allons l'admettre encore, et même nous admettrons pour un instant que la thèse de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique que nous venons de critiquer est à l'abri de toute objection, et nous nous demanderons comment s'expliqueraient dans ce cas les profondes divergences de goût que Kant d'ailleurs n'a jamais songé à contester. Ce qui, d'après Kant, rend la déduction des jugements esthétiques infiniment plus facile que celle des concepts purs, c'est qu'elle n'a pas à justifier la

réalité objective d'un concept, vu que la beauté n'est pas un concept d'objet, et qu'elle se borne à affirmer que nous sommes fondés à supposer universellement en tout homme les conditions subjectives de la faculté de juger que nous trouvons en nous, et que nous avons exactement subsumé l'objet donné sous ces conditions. Kant ne conteste pas que cette subsumption ne présente de très grandes difficultés, vu que ce n'est pas sous des concepts, comme dans le jugement logique, mais bien sous un rapport qui ne peut être que senti, que nous subsumons dans le jugement esthétique. Toutes les erreurs du goût s'expliqueraient donc par une subsumption inexacte. Or, nous nous le demandons, si la théorie kantienne était exacte, si véritablement il s'agissait seulement de subsumer un objet donné sous des conditions subjectives de la faculté de juger, identiques chez tous les hommes, universelles et nécessaires par conséquent, pourrait-on s'expliquer encore les divergences et les erreurs de goût? Si la subsumption a été faite par nous d'une manière inexacte, ne dépendrait-il pas des esthéticiens et des critiques de la redresser et de nous faire changer de sentiment? Mais, d'autre part, Kant a affirmé avec raison, à plusieurs reprises, que le jugement de goût ne peut être déterminé par des preuves: que si quelqu'un ne trouve pas beau un édifice, une vue, un poème, mille suffrages peuvent vanter la chose à laquelle il refuse son assentiment intérieur, sans qu'ils puissent le lui arracher; qu'un jeune poète qui est convaincu de la beauté de son poème ne se laisse pas facilement dissuader par le jugement du public ou par celui de ses amis; que si quelqu'un me lit un poème, ou me conduit à la représentation d'une pièce qui, en définitive, choque mon goût, il a beau invoquer comme des preuves de la beauté de son poème Batteux ou Lessing, il a beau me citer toutes les règles établies par ces critiques, et me faire remarquer que certains passages qui me déplaisent particulièrement s'accordent parfaitement avec les règles de la beauté, telles qu'elles ont été données par ces auteurs et généralement reconnues; je me bouche les oreilles, je ne veux rien entendre ni de principes ni de raisonnements, et j'admettrai bien plutôt que ces règles des critiques sont fausses, que du moins ce n'est pas ici le cas de les appliquer, que je ne laisserais déterminer mon jugement par des preuves *a priori*, puisque ce doit être un jugement de goût et non un jugement de l'entendement ou de la raison[1]. Ces textes ne prouvent-ils pas clairement que l'universalité et la nécessité, que Kant revendique pour le jugement du Beau, est impos-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 291, 292, 293; Barni, t. I, p. 207, 210, 211.

sible, et que toutes les fois que nous jugeons du Beau, il entre dans notre jugement un facteur personnel, un élément irréductible d'individualité et par conséquent de contingence, qui est le facteur capital de notre jugement, qui est le sentiment.

Bien plus, un point sur lequel Kant revient avec insistance — les textes que nous avons cités plus haut le prouvent surabondamment — c'est qu'il ne saurait y avoir de règle objective du Beau, de criterium du goût. Or, n'est-il pas évident que s'il s'agissait simplement de subsumer un objet donné sous le rapport de l'imagination et de l'entendement s'accordant entre eux dans la représentation de la forme d'un objet, nous disposerions au contraire d'un criterium du Beau absolument infaillible. Tel objet, dont la forme perçue mettrait d'accord notre imagination et notre entendement, serait beau ; tel autre, qui n'arriverait pas à établir cet état d'équilibre particulièrement heureux et instable entre nos deux facultés de connaître, serait laid. Toute divergence, toute erreur, toute contestation du goût, deviendrait tout à fait inexplicable.

Mais nous ne touchons pas encore avec ces objections au cœur même de la difficulté, bien que nous nous en soyons rapprochés. Pour juger véritablement de la valeur et de la portée de la théorie de l'universalité et de la nécessité du sentiment esthétique, c'est à la déduction du jugement du Beau qu'il faut que nous revenions. Cette déduction repose, nous le savons, sur l'identité chez tous les hommes des conditions subjectives de l'usage du jugement en général, et sur l'identité du sentiment qui accompagne cet usage du jugement. « Pour être fondé à réclamer l'assentiment universel en faveur d'une décision du jugement esthétique reposant uniquement sur des principes subjectifs, il suffit qu'on accorde premièrement, que chez tous les hommes les conditions subjectives de la faculté de juger sont les mêmes, en ce qui concerne le rapport des facultés de connaître qui sont mises en activité avec la connaissance en général, puisque sans cela les hommes ne pourraient pas se communiquer leurs représentations et leurs connaissances, et secondement, que le jugement en question n'a égard qu'à ce rapport, par conséquent à la condition formelle de la faculté de juger, et qu'il est pur, c'est-à-dire qu'il n'est mêlé ni avec des concepts d'objet, ni avec des sensations[1] ». En dernière analyse donc, la déduction kantienne supposant l'identité chez tous les hommes du rapport entre nos facultés de connaître avec la connaissance en général, du rapport entre l'imagination et l'entendement, suppose par là-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 299 ; Barni, t. I, p. 222.

même l'identité chez tous les hommes des facultés de connaître, dont l'harmonie sentie constitue le sentiment esthétique, à savoir l'identité de l'imagination et de l'entendement. Pour que le rapport entre deux facteurs puisse être identique, il faut évidemment que les deux facteurs le soient. L'esthétique kantienne exige donc une stabilité et une fixité de l'imagination et de l'entendement, que l'expérience psychologique ne justifie en aucune façon. Sans doute, Kant parle toujours du rapport de l'imagination et de l'entendement à la connaissance en général, de la tendance vers le connaître, de la forme générale de tout connaître et de tout jugement. Mais peu importe : que la connaissance soit générale ou particulière, qu'il s'agisse du connaître et du jugement indéterminé ou déterminé, qu'il s'agisse d'une connaissance proprement dite ou d'une simple tendance vers le connaître, les facultés en jeu, l'imagination et l'entendement, n'en restent pas moins des facultés qui varient, non seulement d'individu à individu mais encore chez le même individu, de période de développement à période de développement. Encore pour l'entendement pourrait-on soutenir que tout au moins ses formes essentielles, ses principes généraux, ses concepts directeurs, sont identiques chez tous les hommes, tout au moins chez les adultes des races supérieures. Mais le sentiment esthétique ne dépend pas seulement, ne dépend pas surtout de l'entendement. Il résulte des rapports de cet entendement avec une autre faculté qui, elle, ne peut à aucun degré ni dans aucune de ses incarnations prétendre à être identique, ni même semblable chez tous les hommes. Est-il nécessaire en effet de démontrer combien l'imagination échappe à toute règle et à toute loi, combien selon la race, le climat, le sexe, le milieu historique, elle a varié et elle continue à varier, combien il est impossible de la réduire à l'uniformité? Nous avons déjà eu l'occasion d'observer à plusieurs reprises et notamment quand nous avons traité de la théorie de l'Idéal, que cette variabilité de l'imagination s'explique tout naturellement par le fait que la faculté de créer des images ou plutôt la faculté de modifier le contenu et la combinaison des représentations à laquelle elle se réduit, n'est pas uniquement une faculté intellectuelle, mais est dans une dépendance extrêmement étroite de notre sensibilité, de notre émotivité. Si nous croyons qu'il est légitime de soutenir, comme nous l'avons soutenu avec quelques psychologues contemporains, que la mémoire elle-même, c'est-à-dire la reproduction absolument exacte de représentations antérieurement éprouvées, est en rapport direct avec l'intensité des sentiments qui les accompagnent et qui les ont causées, en d'autres termes, que parmi les innombrables sensations et représentations

qui sont entrées dans notre conscience, et qui toutes tendent à y persévérer, nous ne retenons que les plus fortes, que celles qui nous ont intéressés, à savoir celles qui ont un rapport étroit et direct avec notre bien-être ou notre mal-être physique, intellectuel ou moral, celles, en un mot, qui nous ont causé du plaisir ou de la douleur ; combien cela ne doit-il pas être plus vrai pour l'imagination reproductrice, et surtout productive ? Si nous prenons la forme première de l'imagination, à savoir le rêve, nous savons que ce sont surtout des représentations qui nous ont préoccupés à l'état de veille, c'est-à-dire qui ont excité en nous des émotions joyeuses ou pénibles qui viennent nous hanter pendant notre sommeil, et donner le branle aux innombrables séries d'impressions et de représentations qui dorment en nous, et qui, tout en n'ayant aucun rapport avec les représentations ou les sentiments primitifs, viennent s'y agglutiner et constituer les drames fantastiques sans commencement, sans milieu et sans fin, dont sont formés nos songes. Et si nous envisageons la forme suprême de l'imagination, l'imagination artistique, nous avons déjà dit et nous verrons plus en détail lorsque nous traiterons de l'artiste et de l'art, que là encore c'est l'intensité d'une émotion éprouvée qui est la cause première du travail qui s'accomplit dans le cerveau de l'artiste, que là encore c'est le sentiment qui explique la cristallisation de sensations, d'images et de représentations, qui constitue la création de l'œuvre d'art.

Nous n'ignorons pas que Kant pourrait nous répondre que l'imagination dont nous parlons n'est pas la même que celle dont il fait un des facteurs du rapport pour lequel il réclame l'assentiment universel. Mais nous riposterions alors en faisant observer que, si Kant parle de temps en temps de l'imagination esthétique, comme si c'était cette imagination productive et transcendentale dont il se sert dans la déduction des concepts purs, la plupart du temps c'est en réalité de l'imagination reproductrice, assemblant les éléments divers de l'intuition en une image une, empirique en un mot, dont il entend vraiment parler, et que si, dans certains passages de la Critique du Jugement, et notamment dans le chapitre du génie, il déclare expressément que l'imagination esthétique est une imagination productive, ce terme n'a nullement le sens particulier qu'il a dans la Critique de la Raison pure, mais désigne la faculté artistique de créer des images, dont Kant a été le premier à confesser qu'elle varie de nation à nation et d'époque à époque. Par conséquent, il nous semble psychologiquement inadmissible de réclamer l'identité chez tous les hommes pour le rapport entre l'entendement d'une part et l'imagination de l'autre,

étant donné l'incontestable contingence et la constante variabilité de celle-ci.

Kant, nous l'avons vu, va jusqu'à prétendre que sans l'absolue concordance chez tous les hommes du rapport des facultés de connaître avec la connaissance en général, toute connaissance serait impossible, que sans elle « les hommes ne pourraient pas se communiquer leurs représentations et leurs connaissances. » Nous avons déjà eu l'occasion d'examiner et de critiquer cette assertion qui, si elle était justifiée, prouverait beaucoup plus que Kant n'a intérêt à prouver, et aboutirait tout droit à la confusion absolue du jugement du Beau et du jugement logique. Si le criterium de la « communicabilité universelle », *der allgemeinen Mittheilbarkeit*, valait vraiment pour le jugement esthétique, toute différence entre l'état esthétique et l'état intellectuel proprement dit s'évanouirait nécessairement. Seulement, cette assertion, Kant ne l'a nullement prouvée. Il n'a jamais démontré que l'universalité et la nécessité de la connaissance dépendît vraiment de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique. Ce serait une étrange et bien hasardeuse entreprise que de fonder la connaissance et l'assentiment universel et nécessaire, que tous les hommes donnent à ses principes, sur l'esthétique. C'est là ce qu'a tenté Schelling, et ce qu'ont prophétisé, dans leurs obscurs fragments, ses amis romantiques, Frédéric Schlegel et Novalis. Mais cette tâche, il était impossible que l'auteur de la Critique de la Raison pure l'entreprît et la menât à bonne fin. Sans doute pour que les hommes puissent se communiquer leurs représentations et leurs connaissances, il faut qu'une certaine concordance règne entre le rapport de leurs images et leurs pensées, entre les paroles qu'ils prononcent et le sens qu'ils y attachent. Encore cette concordance n'est-elle pas absolue. Nous avons tous expérimenté à de certains moments que nous attachons à certains mots un sens que nos interlocuteurs ne parviennent pas à pénétrer, et nous avons tous souffert de cette discordance que nous sentions irréductible. Mais même si nous admettions que ce ne sont là que cas exceptionnels, et que la plupart du temps il règne, en effet, une véritable identité chez tous les hommes entre le rapport des images et la connaissance, entre les paroles et leur sens, il n'en résulterait en aucune façon ce que Kant veut en faire résulter, à savoir l'identité entre nos sentiments esthétiques, et surtout il n'en résulterait pas que cette dernière identité pût servir de fondement à la première. Nous assistons là encore à ce phénomène d'intellectualisation du sentir que nous avons constaté à tant de reprises dans notre examen de l'esthétique de Kant.

Après avoir employé tant de peine à séparer le sentir en général du connaître, et le sentiment esthétique en particulier du jugement logique, voici que Kant assimile ce sentiment au rapport essentiellement logique qui lie les paroles aux idées, les mots au sens, et qu'il prétend fonder l'universalité et la nécessité de la connaissance en général sur l'universalité et la nécessité, non-seulement hypothétique mais encore véritablement contradictoire, du sentiment du Beau.

Aussi bien avons-nous vu que Kant lui-même a trouvé sa démonstration insuffisante et que ses positions si laborieusement acquises, il les abandonne successivement les unes après les autres. L'universalité et la nécessité du jugement esthétique, après avoir été affirmée comme un fait si irréfutable que Kant a cru pouvoir la charger de servir de garantie à l'universalité et à la nécessité de la connaissance, ne devient plus qu'une hypothèse, qu'un desideratum de la raison, qu'un impératif. Après avoir fondé le sentiment du Beau sur une universalité et une nécessité dont la nature était identique à celle de tous les jugements en général, qui, par conséquent, n'était plus subjective et esthétique comme il l'avait prétendu tout d'abord, mais bien logique et objective, il a dû s'apercevoir que toute différence entre le jugement du Beau et le jugement logique devait nécessairement s'évanouir. Il a changé alors de tactique et, abandonnant l'assimilation qu'il avait tentée entre l'universalité et la nécessité esthétique et l'universalité et la nécessité intellectuelle, il a eu recours à l'assimilation entre l'universalité et la nécessité esthétique et l'universalité et la nécessité morale. Sans doute, c'est seulement pour le sublime que cette assimilation est complète, puisque Kant se croit dispensé de donner une déduction de l'universalité et de la nécessité de ses jugements, et qu'il déclare que l'exposition des jugements sur le sublime en constitue en même temps la déduction, parce que « en analysant la réflexion de la faculté de juger dans des jugements sur le sublime, l'on y trouve une relation des facultés de connaître à une finalité qui doit servir *a priori* de principe à la faculté d'agir suivant des fins, c'est-à-dire à la volonté [1]. » Mais même pour le Beau cette assimilation existe, puisque Kant dit en propres termes que c'est un principe non plus du Jugement et de l'entendement, mais bien de la raison, qui nous fait une règle de rapporter le sentiment commun, le sens commun esthétique à une fin plus haute, que la prétention du jugement de goût à l'assentiment universel n'est dans le fait

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 288; Barni, t. I, p. 203.

qu'un besoin de la raison de produire cet accord de sentiment, et que la nécessité objective de l'accord du sentiment de chacun avec le nôtre ne signifie que la possibilité d'arriver à cet accord, si bien que nous ne sommes plus étonnés lorsque Kant, qui avait commencé par séparer absolument le jugement esthétique du jugement moral autant que du jugement logique, le Beau du bien autant que du vrai, finit par affirmer que le Beau est le symbole de la moralité, et que c'est seulement sous ce point de vue, en vertu d'une relation naturelle à chacun et que chacun exige de tous les autres comme un devoir, qu'il plaît et qu'il prétend à l'assentiment universel.

L'universalité et la nécessité du Beau, de fait indiscutable parce que démontrable, est donc devenue un devoir, un impératif, comme l'est le Bien dans la morale kantienne. Cette forme nouvelle de la théorie est certainement beaucoup plus acceptable que celle que nous avons discutée jusqu'à présent. Il est certain que c'est un besoin essentiel de la raison humaine que de viser à réaliser l'unité dans tous les domaines sur lesquels elle a prise, et, par conséquent, il est naturel qu'elle tente de soumettre à sa loi le domaine du Beau aussi bien que celui du vrai et du bien. Kant observe très justement que « l'on pourrait aisément démontrer empiriquement et psychologiquement par le penchant naturel de l'homme pour la société, qu'il y a plaisir à voir partager l'état de son esprit, même relativement aux facultés de connaître [1]. » C'est bien de là, c'est bien de la sociabilité qu'il fallait partir, et que nous partirons tout à l'heure, pour expliquer la prétention justifiée ou injustifiée, peu importe, de nos jugements esthétiques à l'assentiment de nos semblables. Seulement ce serait là une explication empirique et psychologique, et nous savons que l'expérience est absolument incapable de rendre compte de l'universalité et de la nécessité véritable. Aussi Kant dit-il que cette dérivation empirique et psychologique ne saurait suffire pour le but qu'il s'était tracé, vu que le plaisir que nous sentons dans le jugement de goût, nous l'exigeons de tous comme nécessaire, comme si en appelant une chose belle il s'agissait pour nous d'une qualité de l'objet déterminée par des concepts. Or, comme d'autre part Kant était parti de l'hypothèse que la beauté n'est pas une qualité de l'objet déterminable par des concepts, mais qu'elle n'est rien en soi et indépendamment de sa relation au sentiment du sujet, comme, par conséquent, l'assimilation qu'il avait établie entre le jugement esthétique et le jugement logique

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 223; Barni, t. I, p. 92.

ne pouvait pas ne pas lui paraître illégitime, il a recours, à défaut de la raison théorique, à la raison pratique, et fait de l'assentiment universel exigé par nos jugements sur le Beau, non pas — ce qui serait parfaitement légitime — un impératif social, mais bien un impératif moral. L'esthétique, dans cette conception, devient tributaire de l'éthique, l'originalité de l'état esthétique s'évanouit, et nous voilà ramenés tout droit à cette confusion entre le point de vue esthétique et le point de vue moral, qui avait été un des lieux communs de l'esthétique anglaise et allemande du XVIII[e] siècle et que la Critique du Jugement était précisément destinée à faire cesser.

XIV

Nous pouvons donc conclure que, même en admettant que le sentiment esthétique n'est bien, comme le veut Kant, que le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, qu'un sentiment de représentation et de jugement, *Vorstellungs-Urtheilsgefühl*, la Critique du Jugement a été impuissante à en démontrer l'universalité et la nécessité dans le sens absolu que Kant prête à ces termes. Or, cette réduction du sentiment du Beau au seul sentiment formel du jugement, nous ne l'avons pas admise, et nous avons à nous demander maintenant ce que devient l'universalité et la nécessité du jugement du Beau, si l'on admet, comme nous l'avons fait, que le sentiment du Beau embrasse et ce que Kant appelle le sentiment de l'agréable — ce que nous avons appelé les sentiments sensibles — et les sentiments associés. Examinons tout d'abord à ce point de vue les sentiments de l'agréable. Kant, nous le savons, insiste avec la dernière énergie sur la particularité de l'agréable. « Quand je dis que le vin de Canarie est agréable, je souffre volontiers qu'on me reprenne et qu'on me rappelle que je dois dire seulement qu'il m'est agréable » et cela ne s'applique pas seulement au goût de la langue, du palais et du gosier, mais aussi à ce qui peut être agréable aux yeux et aux oreilles. En fait d'agréable donc, il faut reconnaître que chacun a son goût particulier, le goût de ses sens.

Or, nous allons essayer de prouver que Kant a certainement exagéré la particularité du sentiment de l'agréable, et que Burke, en soutenant au début de son ouvrage sur l'*Origine de nos idées du Sublime et du Beau*, qu'il y a un accord assez général parmi

les hommes sur les choses qui sont naturellement agréables ou désagréables à nos sens, a eu parfaitement raison. Hartmann affirme de même, qu'en règle générale, les mêmes sensations doivent produire les mêmes sentiments de plaisir et de peine, et fait observer ingénieusement que le vin de Canarie n'est pas seulement agréable pour moi, et que ce jugement ne manque pas d'une certaine universalité, puisque ce vin coûte plus cher que d'autres, ce qui prouve que le goût public a établi, pour le degré d'agrément que nous donnent les différents crûs, des différences de valeur objective. Aussi bien Kant est-il pris de scrupules et trouve-t-il lui-même son affirmation par trop absolue. « Nous trouvons cependant, dit-il, que même au sujet de l'agréable, il peut y avoir un certain accord entre les jugements des hommes, et c'est en considération de cet accord que nous refusons le goût à quelques-uns et l'accordons à d'autres, ne le regardant pas seulement comme un sens organique, mais comme une faculté de juger de l'agréable en général [1]. » Rien de plus juste que cette observation, et il est seulement regrettable que Kant, pour l'illustrer, ne se soit pas servi d'exemples tirés des sens supérieurs, mais que se rappelant sans doute les jouissances que, d'après ses biographes, lui faisaient éprouver les succulents dîners que lui offraient les grands commerçants de Kœnigsberg qu'il aimait à fréquenter, il se soit borné à citer comme plaisirs de l'agréable, au sujet desquels pouvait régner un certain accord, les plaisirs de la table et les amusements qui peuvent les accompagner. Rien de plus juste encore que l'observation qui suit, et dans laquelle Kant soutient qu'en matière d'agréable tout se fait par voie de comparaison, qu'on n'y peut trouver que des règles générales, comme toutes les règles empiriques, et non des règles universelles, et qu'enfin ces sortes de jugements sont relatifs à la sociabilité en tant qu'elle repose sur des règles empiriques. L'observation nous paraît si juste que nous ne reprochons à Kant qu'une seule chose, c'est qu'il ne l'ait pas étendue du domaine de l'agréable à celui du Beau, c'est qu'il n'ait pas concédé, qu'en matière de Beau aussi, il est impossible d'arriver à des règles universelles, que, là aussi, tout se fait par voie de comparaison, et que les jugements du Beau, eux aussi, sont relatifs à la sociabilité, en tant qu'elle repose sur des règles empiriques.

Kant accorde donc qu'il y a en matière de plaisir sensible des règles. Ces règles il ne les a pas formulées, et Fechner est le premier esthéticien qui, dans sa « Propédeutique de l'esthétique »,

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 217; Barni, p. 82.

ait essayé de les fixer. Sa tentative est des plus intéressantes, et les différents principes esthétiques qu'il énumère, les principes du *seuil*, de l'*aide* ou du *renforcement*, de la *liaison du multiple*, de la *vérité*, de la *clarté*, de l'*association*, du *contraste*, de la *succession*, de la *réconciliation*, de l'*addition*, de l'*exercice*, de l'*affaiblissement de l'habitude* et de la *saturation*, ont tous une importance considérable. Par malheur, il les énumère sans suite et sans lien, et, de son propre aveu, il ne vise en aucune façon à les grouper et à les systématiser, à découvrir entre eux des rapports de causalité et de subordination, et à les ramener, sinon à l'unité, tout au moins à un nombre aussi peu considérable que possible. Après avoir montré l'insuffisance et de la loi de la liaison du multiple, de l'unité de la variété, qui a été posée par la plupart des esthéticiens du XVIII^e^ siècle, et par Kant lui-même comme la loi capitale et, somme toute, unique du Beau, et des deux lois quantitative et qualitative données par Zimmermann, il conclut que de même, qu'en physique, il y a, très probablement, à la place des forces multiples que nous sommes obligés d'admettre, une force unique dont elles dérivent toutes, tout de même il doit y avoir, en esthétique, une loi unique, fondamentale et élémentaire dont toutes les lois particulières qu'il vient d'énumérer sont des cas particuliers. Seulement cette loi-mère nous l'ignorons, et, quant à lui, il renonce à essayer de la découvrir [1]. Le psychologue danois Lehmann a tenté, dans ses *Lois fondamentales de la vie émotionnelle de l'homme*, sinon de découvrir cette loi unique, tout au moins de ramener à des chefs moins nombreux les principes de Fechner. Sans doute, les lois de Lehmann n'ont pas été spécialement cherchées par lui en vue du sentiment esthétique, mais bien en vue de toutes les émotions en général. Cependant Lehmann a parfaitement raison de faire remarquer que les lois valant pour le sentiment en général, doivent tout naturellement valoir aussi pour les sentiments esthétiques. Nous allons donc exposer brièvement les lois empiriques du sentir données par Fechner et systématisées par Lehmann, et nous verrons, chemin faisant, qu'elles s'appliquent aux émotions esthétiques aussi bien qu'aux émotions de tout autre ordre.

Le principe général dont part Lehmann, c'est que le sentiment, le timbre émotionnel de la représentation, est déterminé par la représentation, et varie conformément aux variations de la représentation à laquelle il est lié. D'après cela la variation du sentiment peut dépendre : 1° de l'intensité, 2° de la durée de la repré-

1. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. I, p. 42 à 49.

sentation, 3° de l'influence exercée sur la représentation timbrée émotionnellement par d'autres représentations, influence qui varie selon que la représentation timbrée émotionnellement et les représentations qui la modifient, sont de nature analogue et concernent des objets différents, selon que la représentation timbrée émotionnellement et les représentations qui la modifient, concernent des objets différents mais sont de nature dissemblable, et selon que la représentation timbrée émotionnellement et les représentations qui la modifient concernent le même objet, et enfin 4° de représentations évoquées par l'association.

1° Il est incontestable et incontesté tout d'abord que, pour qu'il puisse y avoir timbre émotionnel lié à une représentation, il faut que celle-ci dépasse ce que Fechner et Lehmann appellent, d'après la terminologie psychologique de l'école de Herbart, le seuil d'intensité *intensive Schwelle*. Les représentations trop faibles n'exercent aucune influence sur notre sensibilité. Il nous est absolument impossible de discerner, quand nos sensations atmosphériques, auditives et lumineuses sont extrêmement faibles, si nous éprouvons du plaisir ou de la douleur. Si pour nos sensations gustatives, olfactives et organiques, notre sensibilité est plus aiguë, même dans ces domaines les excitations trop faibles ne provoquent pas de timbre émotionnel. Par conséquent, plus les représentations timbrées sont proches du seuil d'intensité, plus le timbre émotionnel naît facilement. Il faut ajouter qu'une représentation timbrée qui, seule, serait au-dessous du seuil esthétique peut, en s'additionnant à d'autres qui, elles aussi, isolément, resteraient au-dessous de ce seuil, parvenir à un degré d'intensité qui le dépasse[1]. On peut supposer légitimement que, toutes circonstances égales, la valeur du seuil, pour une représentation constante, est constante, et ne dépend en rien du degré de l'attention que nous prêtons à la représentation, et que, réciproquement, la valeur de ce seuil varie pour des représentations différentes. Si maintenant l'intensité de la représentation dépasse le seuil, le timbre s'accroît dans de certaines limites : toutes les représentations primitivement pénibles produisent, en s'accroissant, un accroissement de peine qui va jusqu'à amener l'évanouissement, tandis que les représentations primitivement agréables ne croissent en plaisir que jusqu'à un maximum, pour se transformer, ce maximum une fois dépassé, en peine. Il faut ajouter encore que, quand le sentiment est faible, tout accroissement quelque faible qu'il soit, est senti, tandis que, quand il est fort, un accroissement même considérable n'exerce

1. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, p. 49 et 50.

aucune influence sur le sentiment primitif, et enfin que, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, le passage du plaisir à la douleur n'a pas lieu à travers un état neutre, parce que des représentations pénibles accompagnent déjà, avant l'apparition de la douleur proprement dite, la représentation primitive [1].

2° Si nous en venons maintenant à la dépendance du sentiment de la durée de la représentation, il faut distinguer plusieurs cas, selon que la représentation est continue ou intermittente. Si la représentation donnée est continue, il faut avant tout, pour que le timbre émotionnel puisse naître, et surtout puisse se développer dans toute son ampleur, que cette représentation dépasse ce que Lehmann appelle, par analogie avec le seuil intensif, le seuil *extensif*, *extensive Schwelle*. Il est clair que, pour jouir véritablement et d'une œuvre d'art et d'un spectacle de la nature, il ne suffit pas de parcourir rapidement un musée, ou de jeter un coup d'œil rapide et distrait sur un paysage. Il faut, pour qu'une véritable jouissance esthétique puisse naître, que nous consacrions à l'objet contemplé un temps qui varie avec la grandeur et la complexité du spectacle. D'ailleurs, le terme de contemplation, dont nous nous servons quand il s'agit d'une œuvre d'art ou d'un paysage, implique déjà une certaine durée. En effet, il est d'une expérience constante que, plus une représentation est complexe, plus le temps qu'il faut pour en jouir est long. Là encore, il y a un maximum que le sentiment ne peut pas dépasser impunément. Une fois que le timbre émotionnel atteint ce maximum, il va en s'affaiblissant et paraît même s'évanouir complètement. La contemplation par trop prolongée, même de l'œuvre la plus intéressante et du point de vue le plus pittoresque, finit par nous fatiguer. L'affaiblissement incontestable du sentiment de plaisir est dû, ou bien à la diminution de l'intensité de la représentation timbrée, ou bien à l'apparition de sensations et de représentations autres, différentes, ou bien à ces deux raisons à la fois. Mais si, par suite d'une trop longue durée, le timbre émotionnel diminue et s'émousse, il n'en disparaît pas pour cela, mais il se modifie : une fois le maximum de durée dépassé, le timbre émotionnel, d'agréable qu'il était devient pénible, le sentiment de plaisir devient un sentiment de peine. Il ne semble pas en être de même pour les sentiments qui sont primitivement désagréables : le maximum de durée d'un sentiment pénible dépassé, le sentiment primitivement pénible n'en devient pas pour cela agréable, et tout au plus arrivons-nous alors à l'insensibilité.

1. Lehmann, *Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens*, p. 172 à 182.

Quand, à présent, la représentation donnée est intermittente, l'on comprend aisément que si, comme nous venons de le montrer, un sentiment s'émousse quand la représentation demeure dans la conscience d'une façon continue, il doit s'émousser bien davantage et bien plus facilement quand la représentation ne fait qu'y passer. En effet, le contenu de la représentation n'a pas alors le temps de se révéler entièrement à la conscience, ou bien parce que notre attention est dirigée ailleurs, ou bien parce que, dans l'intervalle des représentations timbrées agréablement, peuvent naître d'autres représentations timbrées désagréablement qui viennent influer sur les premières, ou bien pour ces deux raisons à la fois. Lorsque maintenant la représentation originairement timbrée de plaisir ou de peine est devenue, par de fréquentes répétitions, presque sans timbre, sa disparition qui, à première vue, semblerait ne devoir exercer aucune influence sur notre sensibilité, est très souvent ressentie à de certains moments comme une peine très vive. C'est là une des lois les plus importantes du sentir en général qui exerce aussi sur le goût une influence considérable, et nous savons tous par notre expérience journalière combien le moindre dérangement de nos habitudes en apparence les plus insignifiantes peut nous causer de peines vives [1].

3° Si, après l'examen de la dépendance du sentiment de l'intensité et de la durée de la représentation timbrée, nous abordons celui de la dépendance du sentiment de représentations étrangères à la représentation timbrée donnée, extérieures à elle, nous avons, comme nous l'avons indiqué dans le plan que nous avons tracé au début de notre étude des lois du sentir, à distinguer trois cas. Tout d'abord *A* : la représentation timbrée et les représentations qui la modifient sont de nature analogue et concernent des objets différents. En effet, c'est un fait d'expérience constante que certaines modifications du timbre d'une représentation donnée dépendent de ce que d'autres représentations étaient présentes dans la conscience ou bien en même temps, ou bien immédiatement avant la représentation timbrée, et dans ce cas ces modifications du timbre sont dues à la parenté plus ou moins grande, aux points de contact plus ou moins nombreux et plus ou moins étroits entre la représentation timbrée et les représentations qui la modifient. C'est ici que tout naturellement trouvent leur place trois des lois de Fechner : les lois du contraste, de la succession, de la réconciliation. Et tout d'abord la loi du contraste que Fechner formule dans les termes suivants : lorsque des excitations, différant en

1. Lehmann, *loc. cit.*, p. 182 à 197.

quantité ou en qualité, agissent de telle sorte, que nous prenions conscience de leur différence en tant que différence, l'effet émotionnel qu'elles produisent en nous ne peut pas s'expliquer par la somme des effets particuliers qu'elles produiraient sans la conscience de leur différence, conscience qui produit un effet dépassant et modifiant ces effets particuliers. Nous savons tous combien certains sentiments gagnent ou perdent par le contraste, combien au sortir d'une chambre chaude nous sommes saisis par le froid, quelles délices nous éprouvons, après avoir été malades, de jouir du jeu normal de nos organes, combien le blanc nous paraît plus blanc sur un fond noir, le rouge sur un fond vert, etc. Pour tous ces exemples et pour tous ceux que nous pourrions citer, vaut une loi que Lehmann a formulée comme il suit : un sentiment de plaisir devient relativement plus fort quand il s'oppose à des représentations pénibles ou dont le timbre émotionnel est plus faible que ne l'est le sien, et de même un sentiment de peine devient relativement plus fort, lorsqu'il est en opposition avec des représentations timbrées agréablement ou d'un timbre désagréable plus faible que le sien propre. Pour que maintenant la première condition que nous avons posée, d'après Fechner, puisse se réaliser, c'est-à-dire pour que la différence des sentiments puisse être sentie en tant que différence, il faut d'abord que le contenu représentatif des sentiments soit assez semblable pour que la comparaison soit possible, ensuite qu'il concerne des objets, des phénomènes ou des rapports différents, et enfin, que les timbres émotionnels, liés aux représentations qui modifient la représentation donnée, ne soient pas d'une intensité telle que le sentiment, qui fait contraste, ne puisse pas se faire sentir à côté de ceux-ci. Il est clair, en effet, que, d'une part, entre des représentations absolument différentes, comme, par exemple, une douleur corporelle et la contemplation d'un tableau, il ne peut pas y avoir contraste, parce qu'il n'y a aucune analogie ; que, d'autre part, tant que les représentations particulières paraissent à notre conscience constituer une totalité comme une œuvre d'art ou un caractère, et qu'une seule de ces représentations ne s'oppose pas nettement aux autres, comme, par exemple, une partie d'une œuvre d'art à d'autres parties, un trait de caractère à d'autres traits de caractère, et qu'enfin quand notre âme est entièrement remplie par un sentiment donné, soit une grande joie, soit une grande douleur, un sentiment contraire ne peut s'y faire jour, toute conscience de contraste devient impossible [1]. Ajoutons encore, comme dernière condition

1. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. II, p. 231 à 234, et Lehmann, *loc. cit.*, 196 à 205.

du contraste ne valant que pour des représentations successives, que quand deux représentations se suivent dans la conscience, le contraste ne pourra influer que sur le timbre émotionnel lié à la dernière des deux représentations. En effet, il est évident qu'un état de conscience qui s'est évanoui ne peut pas être modifié par un état de conscience postérieur.

Les deux autres principes de Fechner que nous avons cités plus haut, les principes de la succession et de la réconciliation esthétiques, *æsthetische Folge* et *æsthetische Versöhnung*, ne sont que des conséquences de la loi du contraste esthétique et de la loi de la dépendance du sentir de la durée de la représentation timbrée. Pour la première, elle se formule de la façon suivante : si deux ou plusieurs représentations analogues, agréables ou pénibles, différant seulement par l'intensité de leur timbre émotionnel, se suivent, la somme des sentiments de plaisir ou de peine diffère, selon qu'un sentiment de plaisir ou de peine plus faible précède un sentiment de plaisir ou de peine plus fort ou inversement. La plus grande somme de plaisir ou la plus petite de peine qui puisse être atteinte dans les circonstances données, résultera de ce que Fechner et Lehmann, après lui, appellent le mouvement de direction *positive*, c'est-à-dire le mouvement d'une plus grande peine à une plus petite, ou d'un plaisir plus faible à un plaisir plus fort, et, inversement, la plus petite somme de plaisir ou la plus grande de peine résultera du mouvement de direction *négative*, c'est-à-dire du plus grand plaisir au plus petit ou de la plus petite peine à la plus grande. Une foule de phénomènes bien connus s'expliquent par cette loi très importante. Pour les plaisirs, chacun sait que pour arriver à la plus grande jouissance possible, c'est du plus petit plaisir qu'il faut partir, que, si dans un musée nous commençons par voir une madone de Raphaël, ou dans un concert par entendre une symphonie de Beethoven, un dessin même joli ou un air d'opérette, quelque fringant qu'il puisse être, ne nous causera aucun plaisir. Pour les peines, au contraire, nous avons tous éprouvé qu'une série d'événements pénibles nous affecte d'autant plus que c'est le moins pénible qui apparaît le premier, et que les autres se suivent avec une force toujours croissante, et, qu'inversement, si un grand malheur nous arrive, des peines, qui, à d'autres moments, nous auraient violemment affectés, nous laissent tout à fait indifférents. La légitimité de la loi de la succession semble infirmée par le fait que nous préférons parfois, au lieu de l'ascension lente d'un plaisir faible à un plaisir plus intense, aller tout droit au plaisir le plus violent. En effet, dans le mouvement de direction positive, c'est-à-dire du plus petit plaisir au plus grand,

les plaisirs qui précèdent atténuent et émoussent tout naturellement le timbre de ceux qui suivent, de telle sorte que le maximum, atteint brusquement au lieu de l'être progressivement, nous cause, sinon une somme de plaisir plus considérable, tout au moins une qualité de plaisir plus violente et plus aiguë : ainsi un point de vue qui se découvre brusquement à nos yeux, nous cause une sensation de plaisir plus violente qu'un paysage qui se déploie lentement et successivement devant nous. D'après Lehmann, cette exception résulterait tout naturellement de la loi générale de la succession esthétique. Pour nous, il nous semble que, dans l'énoncé de la loi, il faudrait tenir compte de l'exception, et ajouter que si la plus grande somme de plaisir est atteinte par un mouvement de direction positive, c'est-à-dire d'un petit plaisir à un plus grand, le degré de plaisir le plus intense et le plus aigu résulte du passage brusque d'un plaisir minime au summum possible du plaisir donné [1].

La troisième loi de Fechner, la loi de la réconciliation esthétique, n'est qu'un cas particulier de la loi de la succession. Si deux ou plusieurs représentations analogues mi-agréables ou mi-pénibles, différant seulement par l'intensité de leur timbre émotionnel, se suivent, la plus grande somme possible de plaisir et la plus petite de peine est atteinte, quand le mouvement, dans sa totalité, a la direction positive et, inversement, la plus petite somme de plaisir et la plus grande de peine, lorsque le mouvement, dans sa totalité, a la direction négative. Plus, en effet, les représentations pénibles ont la direction positive, c'est-à-dire sont groupées de telle sorte qu'elles s'atténuent et s'émoussent mutuellement, plus la somme de plaisir l'emportera sur la somme des peines. S'il ne s'agit que de deux représentations, il faut que la représentation agréable soit la dernière pour que le résultat soit agréable. Si l'on a toute une série de représentations pénibles et une seule agréable, il faut encore que celle-ci termine la série pour qu'elle puisse être renforcée par le contraste avec les représentations pénibles. Il y a dans ce dernier cas deux groupements possibles : les sentiments pénibles peuvent se suivre dans l'ordre positif, c'est-à-dire en allant du plus fort au plus faible, et alors ils s'atténuent et s'émoussent, mais le contraste entre le dernier sentiment pénible et le plaisir qui le suit est très petit. Ou bien les sentiments pénibles se suivent dans l'ordre négatif, c'est-à-dire vont du plus petit au plus fort, et alors l'effet total, en vertu de la loi de la succession, est la plus grande somme possible de peine, mais le plaisir qui suit la série

1. Fechner, *loc. cit.*, t. II. p. 234 à 238, et Lehmann, p. 205 à 211.

des sentiments pénibles, est violemment renforcé par le contraste avec ces dernières. Des exemples très frappants de la loi de réconciliation sont la résolution d'un accord discordant par un accord harmonieux, et surtout, dans le drame ou dans le roman, un dénouement heureux venant résoudre tous les malheurs par lesquels le héros et l'héroïne ont passé. C'est une des questions qui a le plus préoccupé tous les esthéticiens, depuis Aristote jusqu'à Wilhelm Scherer, que celle de savoir comment il se fait que dans la tragédie, c'est-à-dire dans une œuvre d'art destinée à nous causer du plaisir, les dramatistes s'ingénient à nous faire assister aux catastrophes les plus effroyables. La loi de la réconciliation esthétique explique tout naturellement cette apparente anomalie. Si la représentation de tout sentiment pénible était exclue d'un roman ou d'un drame, si l'auteur n'opérait qu'avec des sentiments agréables, notre loi nous révèle que les sentiments agréables s'émousseraient et s'atténueraient mutuellement, et que de cette accumulation de plaisir naîtrait fatalement, en dernière analyse, un sentiment pénible, tandis qu'au contraire, dans un drame aussi angoissant que par exemple le roi Lear, une seule scène apaisante, comme la scène du revoir de Cordelia et de son père, prend un relief on ne peut plus saisissant, et nous fait oublier toutes les tortures par lesquelles nous avons passé [1].

B. Après avoir examiné, dans l'étude de la dépendance du sentiment de représentations étrangères à la représentation timbrée donnée, les cas où la représentation timbrée et les représentations qui la modifient sont de nature analogue mais concernent des objets différents, nous arrivons maintenant aux cas, où la représentation timbrée et les représentations qui la modifient concernent encore des objets différents, mais sont de nature dissemblable. Il faut distinguer dans cette étude deux cas, selon que les représentations sont simultanées ou successives. Nous commencerons par les représentations simultanées et nous poserons pour elles la loi suivante. Si plusieurs représentations simultanées, de nature dissemblable, sont accompagnées de timbres émotionnels d'intensité différente, c'est en règle générale, à moins que l'attention ne soit dirigée volontairement sur une représentation déterminée, celle dont le timbre est le plus fort qui émerge dans la conscience : un grand chagrin fait oublier des douleurs physiques même violentes, la beauté intrinsèque d'un lied de Schumann ou de Grieg nous fait passer sur le timbre désagréable de la voix qui l'interprète. Si, au contraire, plusieurs représentations simultanées, de nature dissem-

1. Fechner, *loc. cit.*, t. II, p. 238 à 241, et Lehmann, p. 210 à 213.

blable, sont accompagnées de timbres d'intensité à peu près égale, il faut distinguer deux cas, selon que le timbre émotionnel est entièrement soit plaisir, soit peine, ou selon que les deux timbres de plaisir et de peine coexistent. Dans le premier cas, il se produit un phénomène psychologique que l'on a appelé le mélange de sentiments, *Gefühlsmischung ;* dans le second, il se produit ce qu'on pourrait appeler un échange de sentiments, *Gefühlsumtausch*. Les exemples de mélanges de sentiments sont aussi nombreux que bien connus : lorsque, dans une représentation théâtrale nous essayons de nous rendre compte de ce que nous éprouvons, nous constatons en nous la présence d'une foule de sentiments agréables résultant de l'éclairage brillant, de la beauté et de la toilette des spectatrices, de la beauté et du costume des actrices, du jeu des acteurs, de la musique, et enfin et surtout de la pièce représentée, sentiments dont aucun, à moins que par un acte de volonté nous ne dirigions sur lui notre attention, n'occupe séparément notre conscience, mais qui se mêlent et se fondent si intimement, qu'il nous est impossible d'en faire l'analyse. Quant à l'échange des sentiments dans lesquels des représentations agréables et pénibles sont données simultanément dans la conscience, il se peut parfaitement que les sentiments de plaisir d'une part et les sentiments de peine de l'autre s'attirent entre eux et forment des mélanges, mais entre les deux groupes de sentiments agréables et de sentiments pénibles, il ne peut s'établir aucune liaison et ils alternent dans la conscience.

Si nous examinons maintenant le cas des représentations successives, nous savons que quand deux représentations se succèdent dans la conscience, ce n'est que la dernière qui peut être renforcée par contraste avec la première, et jamais inversement : il est évident qu'il ne peut pas y avoir de réaction d'un état de conscience qui n'existe pas encore sur un état de conscience donné. Il s'agit donc de rechercher quelle influence peut exercer un état de conscience déjà évanoui sur un ou plusieurs états de conscience précédents. Nous savons que très souvent un incident futile suffit à produire en nous des mouvements de bonne ou de mauvaise humeur qui peuvent persister très longtemps dans la conscience, et timbrer de façon particulière nos sentiments : c'est là un phénomène que l'on a appelé l'expansion des sentiments. Il semblerait, d'après cela, que tantôt un sentiment peut disparaître avec la représentation qui l'a causé, et tantôt persister isolément dans la conscience. Mais il n'en est rien. Si un état d'âme persiste après l'évanouissement de la représentation primitive, c'est que cette représentation a dû, avant de disparaître, produire en nous,

par association, d'autres représentations données du même timbre émotionnel qui, ou bien persistent dans la conscience, ou bien produisent à leur tour d'autres représentations avec les timbres émotionnels correspondants. De cette façon une représentation peut produire dans la conscience, grâce à cette production constante de reproductions nouvelles, un timbre émotionnel déterminé qui peut agir à son tour de différentes façons sur des représentations données du dehors et modifier leur timbre, et ce timbre émotionnel sera accompagné, comme toute émotion, de changements organiques qui eux-mêmes sont accompagnés de timbres émotionnels très caractéristiques. Nous arrivons à comprendre ainsi tout naturellement, comment un sentiment peut agir sur des états de conscience qui lui succèdent, et nous pouvons poser comme loi que, si une série de représentations faiblement timbrées alterne rapidement dans la conscience, les timbres émotionnels n'ont pas d'influence constatable sur les états de conscience qui leur succèdent ; si, au contraire, une représentation timbrée de plaisir ou de peine reproduit d'autres représentations, et, en particulier, des sensations organiques du même timbre émotionnel, il naîtra une expansion de sentiments, c'est-à-dire les sentiments reproduits agissent même après la disparition du sentiment primitif sur les états de conscience qui lui succèdent[1].

C. Il nous reste enfin à examiner le troisième cas de la dépendance du sentiment de représentations étrangères, où la représentation timbrée et les représentations qui la modifient, au lieu de concerner des objets différents, concernent le même objet. Là encore, il y a plusieurs moments à distinguer. Nous commencerons par l'examen des timbres émotionnels produits par le rapport de représentations agissant de concert. Jusqu'à présent nous avons trouvé que le timbre de la représentation timbrée ne se modifie d'une façon sensible que si les représentations, qui agissaient sur celle-ci, sont accompagnées, elles aussi, d'éléments émotionnels. Nous n'avons pas trouvé d'exemple de représentations non timbrées modifiant l'élément émotionnel lié à une représentation. A présent, où nous étudions les sentiments naissant en nous quand la représentation timbrée et les représentations qui modifient celle-ci concernent le même objet, nous verrons que le rapport réciproque des représentations, abstraction faite de tous les éléments émotionnels dont celles-ci peuvent être accompagnées, peut provoquer à lui tout seul un élément émotionnel, qui peut alors agir de concert avec les timbres liés aux différentes repré-

1. Lehmann, *loc. cit.*, p. 213 à 221.

sentations. Nous retrouverons ici quelques-uns des principes de Fechner, les principes de la clarté, de la vérité objective et de la liaison du multiple. Et tout d'abord le principe de la clarté, sur lequel il n'est pas besoin d'insister. Nous connaissons tous le plaisir particulier que l'on éprouve à sentir, en suivant une pièce de théâtre, en écoutant un orateur, en regardant un tableau à personnages multiples, que malgré le nombre des péripéties et la complication du nœud dramatique, que malgré la série d'idées et de divisions du discours, que malgré, enfin, le fourmillement des couleurs et des formes, l'intention du dramatiste, de l'orateur et du peintre, se dégage si nettement et si lumineusement, que non-seulement nous pouvons la saisir, mais qu'encore nous pouvons en suivre les développements sous les formes différentes et les incarnations variées que l'artiste du verbe et du pinceau leur a données. Tout de même, le plaisir de la vérité objective est un de ceux que connaissent le mieux et que goûtent le plus vivement tous les savants et tous ceux qui sont capables de comprendre une œuvre scientifique : avoir arraché un des innombrables mystères dont s'enveloppe jalousement l'univers, avoir, parmi les combinaisons infinies auxquelles se prête la série illimitée des nombres, trouvé une combinaison particulière, qui non-seulement résout une difficulté qui jusqu'ici a été considérée comme insoluble, mais qui encore contient la loi d'une des révolutions en apparence insondables des corps célestes, quelle volupté doit valoir celle-là, et quel noble plaisir n'éprouvent-ils pas, ceux à qui il est donné de comprendre les déductions d'un Newton, d'un Kepler ou d'un Gauss. Ce plaisir de la vérité, tout comme le sentiment de la clarté et le sentiment de la liaison harmonieuse du multiple, appartient au groupe des plaisirs logiques ou des sentiments formels que nous avons longuement étudiés plus haut, naissant non-seulement de l'accord ou du désaccord entre les pensées, mais encore entre les images sensibles concernant un même objet. C'est ainsi que dans un tableau, l'accord ou le désaccord entre le contenu d'une part et la forme et la couleur de l'autre, dans un drame entre l'action et les caractères, dans un poème entre le sujet et le mètre, nous cause du plaisir ou du déplaisir, et l'on peut poser en loi générale que tout accord entre les représentations concernant un même objet, produit du plaisir, tandis que tout désaccord produit de la peine [1].

Nous venons de voir que le simple rapport entre des représentations concernant le même objet produit des timbres émotion-

1. Fechner, *loc. cit.*, t. I, p. 53 à 86, et Lehmann, p. 220 à 239.

nels. Nous avons à rechercher maintenant comment les éléments émotionnels, liés à des représentations différentes agissant de concert, se comportent les uns à l'égard des autres et à l'égard d'éléments émotionnels nouveaux, naissant grâce à l'accord ou le désaccord des représentations. Etant donné le nombre infini des rapports que peuvent entretenir les différentes représentations qui agissent de concert sur un même objet, et celui des rapports des timbres liés à ces représentations, on conçoit que le rapport entre les timbres soit extrêmement variable, et qu'il faille se borner à montrer comment la relation des timbres varie avec la relation des représentations. En effet, la liaison entre les timbres attachés à des représentations différentes peut être plus ou moins lâche ou étroite, plus ou moins superficielle ou intime, depuis la simple association momentanée des sentiments jusqu'à leur fusion indissoluble. Lorsque, par exemple, nous contemplons un ornement polychrome, l'état de conscience produit résultera des deux facteurs de la forme et de la couleur ; seulement la liaison entre ces deux éléments est très superficielle, et après avoir contemplé l'ornement en question pendant quelques instants, nous pouvons aussi bien reproduire, en fermant les yeux, le dessin sans les couleurs qui l'illustrent dans le modèle, que reproduire les couleurs sans le dessin particulier qu'elles servent à aviver, ce qui prouve bien que la relation entre le timbre de la couleur et le timbre du dessin n'était ni nécessaire ni indissoluble. Au contraire, devant un paysage, l'on sent combien le rapport entre les timbres de la couleur et de la forme est étroit : dans un paysage gai, semé de prés, de lacs et de forêts, les couleurs jaunes, bleues et vertes, avec leurs nombreuses nuances, contribuent à donner au site son caractère de joie paisible, et, inversement, dans un pays de montagnes, sauvage et désert, le contraste violent entre la couleur noire des blocs de granit et la couleur brillante de la neige produira un sentiment d'angoisse, analogue à celui que nous inspirent les contours tourmentés des rocs. De même que, dans la nature, forme et couleur sont intimement liées, les effets émotionnels qu'elles produisent sur nous sont presque impossibles à séparer : il nous sera extrêmement malaisé de nous représenter un paysage sans que nous nous représentions en même temps ses couleurs. Cependant l'agglutination entre les sentiments de couleur et de forme, tout en étant plus forte que devant l'ornement dont il s'agissait plus haut, n'est pas encore complète, puisque tout paysage prend dans des saisons différentes des colorations différentes, tout en conservant les mêmes contours, ce qui prouve bien que ses couleurs et sa forme, et partant les timbres émotion-

nels qui y sont attachés, ne sont pas liés indissolublement. La liaison entre la couleur et la forme est plus étroite encore que dans l'exemple cité, lorsqu'il s'agit de la beauté humaine. Il est très difficile d'imaginer des formes belles sans y joindre une coloration rosée, l'éclat des yeux, etc., et l'impression esthétique que produit sur nous une belle personne résulte évidemment, en dehors d'autres facteurs sur lesquels nous n'avons pas à insister, du mélange des deux facteurs de la forme et de la couleur. Cependant là encore, le mélange n est pas devenu fusion véritable, puisque, d'une part, une physionomie irrégulière peut nous plaire par l'éclat et le coloris des chairs, et que, de l'autre, une tête aux nobles contours peut exercer sur nous une profonde impression esthétique, malgré des couleurs pâles et ternes. Ce que nous venons de dire des beautés de la nature vaut pour les beautés de l'art, bien que là les sentiments dont nous venons de parler, les timbres attachés à la forme et à la couleur, viennent se compliquer d'un sentiment formel particulier, qui constitue un élément capital de l'impression esthétique totale. En effet, quand il s'agit, dans la peinture et la sculpture, d'une reproduction d'un objet réel, nous nous préoccupons, en dehors des sentiments esthétiques naissant des formes et des couleurs, de celui qui est dû à la constatation de l'accord ou du désaccord de la reproduction avec son modèle. Il semblerait, au premier abord, que dans le sentiment esthétique total, nous ne puissions pas séparer le sentiment formel particulier, résultant de l'accord ou du désaccord d'un objet reproduit avec l'objet réel, de tous les autres sentiments formels, alors que cependant il est incontestable que, dès que nous nous apercevons, même dans un chef-d'œuvre, d'une dérogation faite par l'artiste aux lois de la réalité, de la perspective, du rapport réciproque des organes, etc., nous sommes choqués, nous sentons notre plaisir esthétique diminuer dans une proportion notable, ce qui démontre évidemment que, là encore, le faisceau de sentiments n'est pas assez serré pour empêcher l'un d'entre eux de s'en échapper.

Nous sommes arrivés, avec les exemples que nous venons de citer, aux « sentiments mélangés », *gemischte Gefühle*, qui ont été particulièrement étudiés par le psychologue danois Sibbern, qui en a donné la définition suivante : un sentiment mélangé est un sentiment dans lequel il se trouve un élément de désagrément, d'abattement, d'entrave, de mécontentement, de nature telle, que c'est précisément sa présence qui produit un sentiment de contentement, de vie favorisée et satisfaite ou inversement, si bien que l'un des deux sentiments contraires n'est pas seulement la condi-

tion qui précède l'éclosion de l'autre, mais encore contribue, durant toute l'existence du second, à le conserver et à l'aviver, et que, par conséquent, au moment même où il semble s'y perdre et s'y fondre, il en est pourtant assez séparé pour que la cessation de l'un doive entraîner nécessairement la cessation de l'autre [1]. Parmi ces sentiments mélangés, Sibbern distingue deux groupes principaux : les sentiments du touchant et les sentiments de satisfaction subjective, c'est-à-dire les sentiments dus à la satisfaction d'un instinct ou d'un besoin, les sentiments d'excitation *das Anreizende und Spannende* du romantique, et surtout le sentiment, si important au point de vue esthétique, du comique. Pour ce dernier, l'erreur de Sibbern est évidente, puisque loin de se mélanger, les éléments de plaisir et l'élément de peine qui coexistent incontestablement dans tout sentiment du comique, y restent au contraire absolument opposés l'un à l'autre. Il en est de même des sentiments de satisfaction subjective, dus à la satisfaction d'un instinct ou d'un besoin, puisque là encore, au lieu d'un mélange véritable, il y a alternance entre le sentiment de plaisir et le sentiment de peine : tant que le besoin, par exemple, la faim ou la soif, n'est pas satisfait, il y a peine, et dès qu'il est satisfait il y a plaisir. Restent alors les sentiments de l'excitation et du romantique et les sentiments du touchant, où il y a véritablement mélange de plaisir et de peine. D'une part, le plaisir d'une chasse ou d'une ascension dangereuse implique nécessairement, pour atteindre toute l'intensité dont il est susceptible, un élément de danger, c'est-à-dire de peine, et, d'autre part, les sentiments du touchant, comme les sentiments de la mélancolie, du respect et du sublime, sont, eux aussi, inexplicables sans une véritable fusion d'éléments agréables et désagréables. Nous pouvons donc poser comme conclusion que plus l'association de représentations différentes concernant un même objet est étroite, plus l'union entre les éléments émotionnels qui y sont liés est intime, et plus il est difficile de les séparer. Dans les sentiments mélangés qui naissent quand deux représentations étant données, la présence continue dans la conscience de l'une est la condition nécessaire pour qu'un timbre émotionnel soit lié à la seconde, la séparation entre les deux timbres émotionnels différents devient tout à fait impossible et il y a entre eux fusion véritable et complète. Il y a donc pour les sentiments composés, au point de vue de la solidité de la liaison, toute une série de degrés allant de la simple association superficielle et momentanée, que l'on a appelée mélange de sentiments *Gefühlsmischung*, jus-

1. Sibbern, *Psychologie*, 3e édition, Kjebenhaven, 1856, p. 380, cité par Lehmann, *op. cit.*, p. 247.

qu'à la fusion indissoluble que l'on a appelée sentiments mélangés, *gemischte Gefühle* [1].

Les sentiments composés présentent des différences intéressantes quant à l'intensité du timbre, selon que les éléments composants sont ou bien plaisir et peine, ou bien mi-plaisir et mi-peine. Si les éléments composants sont ou bien peine ou bien plaisir, il s'établit ce que Fechner appelle l'accumulation, *Summation* et l' « aide ou le renforcement » esthétique, *aesthetische Hülfe oder Steigerung*, c'est-à-dire : 1° si plusieurs représentations, ou bien agréables ou bien pénibles, occupent simultanément la conscience, de façon que leur timbre émotionnel se fonde ou bien en partie ou bien totalement, la somme résultante de plaisir ou de peine sera plus grande que le plaisir ou la peine liée à l'une quelconque des représentations composantes, et 2° l'accroissement qu'une représentation peut donner par son timbre émotionnel à un sentiment n'est pas constant, mais dépend de l'intensité de ce sentiment, et l'accroissement est d'autant plus grand que le sentiment primitif est plus faible. En effet, d'une part, même le poème le plus riche en pensées profondes et en images hardies perd infiniment, quand il est réduit en prose, et un poème, dont les rimes et les rhythmes sont parfaits, peut produire une impression esthétique profonde, même quand au point de vue du contenu il laisse à désirer, ce qui est une confirmation de la première des lois que nous venons de poser. D'autre part, la seconde de nos lois, qui forme une loi parallèle à celle que nous avons trouvée plus haut pour la dépendance du timbre de l'intensité de la représentation, est si évidente, qu'elle n'a même pas besoin d'être illustrée par des exemples : tout le monde accordera avec Laplace « qu'il est visible qu'un franc a beaucoup plus de prix pour celui qui n'en a que cent que pour un millionnaire ».

Si maintenant les éléments composants d'un sentiment sont mi-plaisir et mi-peine, on ne trouve plus, comme pour le cas précédent, de loi générale, applicable à tous les cas. Nous avons vu, plus haut, que tant que la liaison des éléments composants est lâche, les timbres accompagnant les représentations ne se fondent point, mais qu'il y a alternance de sentiments ; dans ce cas, il ne saurait être question de l'intensité déterminée d'un timbre particulier, puisque les différents éléments émotionnels sont tout à fait indépendants les uns des autres. Lorsque la liaison devient plus intime, sans arriver pourtant jusqu'au mélange ou à la fusion, les timbres émotionnels se comportent comme des grandeurs posi-

1. Lehmann, *loc. cit.*, p. 238 à 253.

tives et négatives, qui, en se fusionnant, se compensent mutuellement. Ainsi, devant une œuvre d'art médiocre, tant que nous n'essayons pas, par une tension volontaire de notre attention, d'en découvrir les défauts, les éléments émotionnels, dus à la contemplation, se fondront en un sentiment composé qui sera un sentiment faible de plaisir ou de peine ; les éléments de plaisir prédominent-ils, le sentiment tout entier sera timbré agréablement et inversement ; mais, en tout cas, le timbre restera toujours faible, ce qui prouve bien que le plaisir et le déplaisir s'y compensent. Il en va tout autrement pour les sentiments mélangés, dans lesquels, nous le savons, malgré l'intimité de la liaison contractée par les éléments de plaisir et de peine, il nous est cependant encore possible d'observer séparément chacun des deux éléments qui constituent le mélange, vu que, sans cela, nous ne les appellerions pas des sentiments mélangés. Ces sentiments mélangés, à l'encontre des sentiments associés superficiellement, peuvent atteindre une grande intensité, et l'accroissement d'intensité de l'un des deux facteurs entraîne un accroissement d'intensité équivalent de l'autre. C'est ainsi que le plaisir d'une ascension est d'autant plus grand qu'elle est plus dangereuse, et que, comme l'a merveilleusement exprimé le Dante dans les vers célèbres :

Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.

« Il n'est pas de plus grande douleur que le souvenir d'une grande joie au milieu d'actuelles souffrances, » ce que nous traduisons, par rapport à la question qui nous préoccupe, en disant que, dans un sentiment mélangé, plus le sentiment de plaisir qui constitue l'un des éléments du mélange est intense, plus vif est le sentiment de peine qui en constitue l'autre [1].

4° Après avoir étudié successivement la dépendance du sentiment de l'intensité et de la durée de la représentation timbrée, et ensuite sa dépendance de représentations extérieures avec les trois cas de la similitude et de la dissimilitude de nature de la représentation timbrée et des représentations qui la modifiaient, avec identité de l'objet et la différence de l'objet, nous voici arrivés à la dernière série des lois empiriques du sentiment, c'est-à-dire à l'étude de la dépendance du timbre émotionnel de représentations extérieures dues à l'association. Nous avons eu, dans cette étude du sentiment esthétique, l'occasion de parler, à différentes reprises, du rôle considérable joué par l'association dans

1. Lehmann, *loc. cit.*, p. 252 à 261.

la formation des sentiments du Beau, rôle qui avait été méconnu jusqu'aux travaux de Fechner, mais qui, depuis, a été apprécié à sa véritable valeur par tous les esthéticiens qui ont suivi la méthode et les indications du grand psycho-physicien, notamment par les esthéticiens anglais James Sully et Grant Allen, et les psychologues danois Höffding et Lehmann. Nous avions montré, qu'en dehors du facteur sensible direct et du facteur formel proprement dit, il fallait distinguer dans toute impression esthétique complexe, comme facteur aussi considérable et peut-être même plus considérable que les deux premiers, le facteur de l'association, et nous avions tenté, dans le paragraphe précédent, de réduire ce facteur, tout comme les deux autres, au facteur plus général, à notre avis, du symbolisme sympathique. Nous nous proposons maintenant d'étudier, d'une manière plus suivie et plus empirique, les modifications que la reproduction des représentations fait subir aux timbres émotionnels.

Il est certain, tout d'abord, que les timbres émotionnels se laissent reproduire tout comme les représentations, et qu'à côté des sentiments réels il y a une série correspondante de ce que nous avons appelé avec James Sully les sentiments idéals, *ideal feelings*. Nous avions ajouté qu'il est probable que cette reproduction des timbres s'opère au moyen de la reproduction des représentations auxquelles ces timbres étaient liés, mais que les représentations reproduites restaient inconscientes, et que seuls les timbres associés parvenaient jusqu'au seuil de la conscience. L'on sait, en effet, que plus la reproduction des éléments intellectuels de la représentation est facile, précise et complète, et plus l'est aussi la reproduction des timbres émotionnels correspondants ; c'est ainsi que la reproduction des sentiments organiques est presque impossible, parce que la reproduction des sensations organiques est très malaisée. Cela étant donné, nous allons rechercher, sans insister sur l'importance générale de l'association pour la vie émotionnelle et sur les arguments que l'on peut tirer de cette importance contre le formalisme intransigeant de Herbart et de Zimmermann, s'il est possible de réduire à des lois précises l'influence générale exercée sur le sentiment par la reproduction, par l'association des représentations. Le premier principe posé par Lehmann affirme que, de même que dans nos sensations, dont tous les éléments nous paraissent donnés directement, il en est un grand nombre qui, en réalité, sont des éléments reproduits ou associés, tout de même dans les sentiments en apparence les plus simples et les plus purs de tout mélange, il y a toujours, en réalité, participation d'une multiplicité d'éléments émotionnels ; c'est

ainsi que dans le sentiment esthétique de la couleur, nous avons vu qu'à côté de l'influence directe exercée sur nos organes nerveux, il en est une autre indirecte, aussi importante que la première, qui est due aux associations que la couleur évoque en notre mémoire. De plus, Lehmann fait observer avec raison que les lois valant pour l'influence exercée par des représentations extérieures sur les sentiments liés aux représentations timbrées, doivent valoir aussi pour l'influence exercée sur ces sentiments par des représentations reproduites, si bien que, sous peine de répéter tout ce que nous avons dit plus haut, nous pourrions arrêter là notre étude, s'il ne nous restait à examiner brièvement deux phénomènes intéressants relatifs à l'association que nous avons d'ailleurs déjà effleurés, à savoir l'expansion et la substitution des sentiments.

Nous avons dit plus haut, à la fin de notre étude de la dépendance du sentiment de représentations extérieures, quand celles-ci, tout en concernant le même objet que la représentation timbrée primitive, ne sont pas de la même nature que celle-ci, que, lorsqu'une représentation agréable ou désagréable reproduit d'autres représentations, notamment des sensations organiques du même timbre que la première, il naît une expansion de sentiments, c'est-à-dire les sentiments reproduits agissent, même après la disparition du sentiment primitif, sur les états de conscience postérieurs. Il nous reste maintenant à examiner ce phénomène de plus près. Etant donné que les lois de l'influence des représentations timbrées reproduites sur d'autres représentations sont les mêmes que celles des représentations produites directement par des excitations extérieures, les lois de l'expansion des sentiments seront les mêmes que celles que nous avions fixées tout à l'heure pour le rapport entre des sentiments liés à des représentations de nature différente, concernant des objets extérieurs, et nous obtiendrons alors les trois lois suivantes. 1° Quand le sentiment donné est intense, le sentiment nouveau n'arrivera pas jusqu'à la conscience s'il est faible; au contraire, un sentiment faible peut être supplanté par un sentiment nouveau plus puissant. 2° Lorsque le sentiment primitif et le sentiment nouveau sont d'une intensité équivalente, la nature du sentiment résultant dépendra de l'identité ou de la différence du timbre des deux sentiments. Si ce timbre est identique, si tous les deux sont ou bien des sentiments de plaisir ou des sentiments de peine, il en résultera tout naturellement un sentiment de plaisir ou un sentiment de peine plus puissant. 3° Si les deux sentiments ont des timbres contraires, ils alterneront dans la conscience, et ils se supplante-

ront momentanément l'un l'autre. Ces lois, pour peu qu'on y réfléchisse un peu, sont si évidentes, que point n'est besoin d'en citer des exemples, et que nous pouvons tout de suite en arriver à un phénomène très analogue de l'expansion du sentiment, à savoir à la substitution des sentiments.

La substitution des sentiments consiste, comme nous l'avons vu, dans le fait qu'un timbre émotionnel peut se déplacer, c'est-à-dire peut aller d'une représentation à l'autre. Pour Lehmann qui, comme nous le savons, est parti de l'affirmation qu'un timbre émotionnel ne saurait exister à l'état pur et isolé, mais qu'il est toujours et indissolublement lié à une représentation, le phénomène de la substitution des sentiments offre les plus grandes difficultés. En effet, si le timbre émotionnel lié à une représentation pouvait s'en détacher pour aller s'unir à d'autres, il serait évident que le timbre peut avoir une existence isolée, en dehors de toute agglutination avec une représentation donnée. Aussi, pour Lehmann, le phénomène de la substitution des sentiments est ou bien apparent, ou bien ce ne sont pas les timbres, mais bien la représentation timbrée complète, avec ses deux éléments intellectuels et émotionnels, qui se déplace. Soit le phénomène bien connu et le plus souvent cité comme exemple de substitution de sentiments, de l'avare finissant par aimer l'argent au lieu des fins que celui-ci permet de réaliser. Ce phénomène n'est, d'après notre auteur, qu'un cas de la loi générale, d'après laquelle ce qui a été moyen peut devenir fin. Et, en effet, on comprend facilement que la poursuite du moyen — l'acquisition de l'argent — puisse être accompagnée d'un plaisir si intense, qu'il finisse par se substituer à la fin — la réalisation des désirs de toutes sortes que l'argent peut nous servir à contenter. D'après cela, Lehmann a posé comme loi que si, ce qui primitivement n'a été qu'un moyen pour atteindre une fin déterminée devient fin, il n'y a pas de substitution de sentiments véritable, vu qu'un sentiment, s'il est suffisamment intense et continu, peut fort bien supplanter un autre sentiment, et que nous avons là tout simplement un cas d'une loi générale que nous connaissons, à savoir qu'un sentiment fort détourne l'attention de tous les sentiments plus faibles qui coexistent avec lui dans la conscience. La question est plus délicate lorsque ce sont des idées abstraites qui nous causent du plaisir, comme par exemple l'idée de patrie, d'humanité, de science, etc. Dans ce cas, il y a eu incontestablement déplacement du timbre émotionnel attaché aux différentes représentations particulières et concrètes qui ont contribué à former l'idée générale, à cette idée, ou plutôt au terme général. Là encore, Lehmann hasarde une explication

ingénieuse, en alléguant que tous les sentiments, qui étaient attachés primitivement aux représentations concrètes, s'associent au terme général, fusionnent et donnent naissance à des sentiments composés et à des mélanges de sentiments *Gefühlsmischungen* et *gemischte Gefühle*, — nous avons montré, plus haut, la différence entre ces deux termes, — d'une très grande intensité. Il en est de même lorsque nous transportons la sympathie que nous éprouvons pour une personne à une autre, qui présente avec elle des ressemblances purement physiques. Dans tous ces cas, il y a bien déplacement, il y a bien substitution, mais non pas, d'après Lehmann, du timbre émotionnel isolé de toute représentation, mais de la représentation timbrée tout entière, en tant qu'un état émotionnel composé, qui n'a été provoqué primitivement que par une représentation déterminée, peut être amené à entretenir le même rapport avec d'autres représentations [1].

XV

Nous venons d'exposer, d'après les travaux les plus récents, les lois auxquelles les psycho-physiciens ont cru pouvoir soumettre les sentiments, et nous avons vu à quel grand nombre d'applications esthétiques elles peuvent donner lieu. C'est ainsi que les lois de la dépendance du timbre émotionnel de l'intensité, de la durée de la représentation, de la dépendance du timbre de représentations étrangères et extérieures à la représentation timbrée donnée, avec les principes du contraste, de la succession, de la réconciliation, de la vérité objective, de l'unité dans la variété, se vérifient pour toutes les sensations esthétiques complexes, et il serait certainement très intéressant de poursuivre ces applications dans le détail, en analysant une grande œuvre d'art, empruntée à l'architecture, à la poésie, à la peinture ou à la musique. D'ailleurs, pour la musique tout au moins, cette application a été tentée dans les essais de James Sully sur le « Fondement de la sensation musicale », sur « Les aspects de la beauté sous la forme musicale », et enfin sur « La nature et les limites de l'expression musicale [2] ». Pour nous, qui nous occupons ici de la question de l'universalité et de la nécessité du sentiment et du jugement esthétiques, il nous est impossible de nous arrêter à des analyses de cette nature, quel-

1. Lehmann, *loc. cit.*, p. 261 à 275.
2. James Sully, *Sensation and Intuition*, p. 163 à 246.

que intéressantes qu'elles puissent être. Nous nous bornons à constater que les recherches que nous venons d'entreprendre nous autorisent à affirmer que, comme l'avait entrevu Kant, le sentiment de l'agréable peut être réduit à des règles, à des lois et à des principes, et il nous reste à nous demander quelles conclusions nous pouvons tirer de ce fait pour le problème particulier qui nous occupe, et auquel il est temps que nous revenions.

Rappelons tout d'abord que toutes les lois que nous venons de fixer sont des lois empiriques dues à l'expérience et n'ayant, par conséquent, en aucune façon le caractère d'universalité et de nécessité que Kant réclame pour le sentiment et le jugement esthétiques. Les lois des sentiments esthétiques élémentaires n'ont, comme toutes les lois dont les sources sont *a posteriori* et qui sont dues à l'induction, que cette « universalité supposée et comparative » dont Kant ne fait aucun cas. Notons ensuite que ces lois n'ont trait qu'à l'un des trois éléments que nous avons distingués dans tout sentiment esthétique supérieur, à l'élément sensible direct, qui à lui seul ne saurait constituer en aucune façon le sentiment du Beau. Nous avions montré que si le choc sensible, le plaisir des sens supérieurs est, à notre avis, l'une des conditions nécessaires de la genèse du sentiment esthétique, il n'en est pas la condition suffisante, que dans tout sentiment esthétique supérieur vient se joindre au facteur sensible direct le facteur formel, bien plus que ces deux facteurs n'ont de véritable valeur esthétique qu'en tant que le plaisir sensuel de nos organes nerveux et le plaisir intellectuel de la forme deviennent en dernière analyse un plaisir de sympathie symbolique. Nous avons donc à nous demander, avant de pouvoir conclure définitivement sur le problème de l'universalité et de la nécessité, et tout en retenant que pour l'élément sensible du sentiment du Beau, il y a, sinon des lois universelles et nécessaires, tout au moins des lois générales telles qu'en fournit l'induction, s'il n'est pas possible de découvrir pour les deux autres facteurs du Beau, pour le facteur formel et pour le facteur associé ou sympathique, des lois universelles et nécessaires, ou tout au moins des lois d'une universalité et d'une nécessité supposée et comparative comme le sont celles de l'agréable.

Toute notre discussion du commencement de ce paragraphe a tendu à démontrer que le sentiment esthétique entendu, ainsi que le veut Kant, comme sentiment formel de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, était mal fondé dans sa prétention à l'assentiment absolument, entièrement, « purement » universel et nécessaire. Nous avions prétendu que même si, comme le soutient Kant, le sentiment du Beau était le sentiment d'un état intellec-

tuel, il ne s'en suivrait en aucune façon qu'il devînt lui-même un état intellectuel, une connaissance, et qu'il participât à l'universalité et à la nécessité que seul, d'après notre philosophe, le connaître est en droit de réclamer. Nous avons donc à rechercher uniquement si le facteur formel du sentiment du Beau peut être, lui aussi, réduit à des lois *a posteriori* dues à l'induction, à des principes empiriques analogues à ceux que nous avons fixés plus haut pour le facteur sensible.

C'est, nous le savons, dans les sensations des sens supérieurs, de l'ouïe et de la vue, que nous avons à chercher les lois formelles du plaisir esthétique. Et tout d'abord pour la vision, c'est à un double point de vue qu'il faut envisager la question du plaisir formel : au point de vue de la clarté et de la couleur, et au point de vue de la forme proprement dite et des contours. Pour la couleur, nous savons que tout rayon de lumière blanche est divisé par le prisme en plusieurs rayons de couleurs différentes, formant une gamme continue, depuis le rouge jusqu'au violet en passant par l'orangé, les divers jaunes, le vert, les divers bleus et l'indigo, et que chacun de ces tons passe par des intermédiaires dans le ton précédent et dans le ton suivant. Nous savons de plus que, du rouge au violet, chacune de nos sensations correspond à des ondes plus rapides et plus courtes que celles de la sensation précédente, moins rapides et moins courtes que celles de la suivante, et qu'un accroissement de vitesse de succession ou une diminution de longueur dans les ondes suffit pour déterminer toutes les variations que subit notre vue. Parmi ces variations, parmi toutes les sensations colorées que notre œil est capable d'éprouver, il en est trois d'irréductibles et d'élémentaires, l'une analogue à la sensation du rouge, la seconde à celle du violet, et la troisième à celle du vert. Ces trois sensations élémentaires sont éveillées par chaque rayon du spectre, mais chacune des trois est éveillée différemment par le même rayon : la première est à son maximum à peu près au centre du rouge, la seconde à peu près au centre du violet, la troisième à peu près au centre du vert, et à mesure que du rouge au violet on descend tous les degrés du spectre, les trois sensations composantes varient d'un degré à chaque degré, mais chacune en un sens particulier, la première passant insensiblement du maximum au minimum, la seconde du minimum au maximum, la troisième allant d'abord du minimum au maximum, puis du maximum au minimum, ce qui explique à la fois le passage insensible par lequel, dans le spectre, chaque sensation composée se relie à la suivante, et la diversité des dix ou douze principales sensations composées. Avec les trois sensations élémentaires de couleur, on

peut construire toutes les autres. Quand elles sont à peu près d'égale force et qu'aucune ne prédomine sur les autres, nous avons la sensation du blanc, ce qui arrive d'abord lorsque tous les rayons du spectre, rassemblés de nouveau par un autre prisme, viennent frapper le même point de la rétine et excitent ainsi le maximum, le minimum et tous les degrés de chaque sensation élémentaire, et ensuite lorsque, deux rayons ayant été choisis dans le spectre, l'inégalité des trois sensations élémentaires, excitées par le premier, est compensée par l'inégalité en sens contraire des trois sensations élémentaires excitées par le second, en lequel cas les deux couleurs spectrales produites par les deux rayons sont dites complémentaires l'une de l'autre. De plus, maintenant, les recherches des physiciens ont montré que les sensations lumineuses ne sont pas seulement une fonction de la longueur des ondes, mais encore de l'état de la rétine, et que celles qui sont dues à l'excitation d'une partie de la rétine sont en même temps fonction de l'état d'excitation où se trouvent d'autres parties de cet épanouissement nerveux. En d'autres termes, il est des cas où la couleur ou la clarté d'une surface paraît changer sous l'influence d'un *champ* d'une autre couleur ou d'une autre clarté avoisinante, de sorte que la couleur primitive devient plus foncée à cause d'un voisinage clair, plus claire à cause d'un voisinage foncé, et opposée ou complémentaire à cause d'un voisinage coloré. C'est là ce qu'on a appelé le contraste des couleurs, phénomène qui se vérifie le mieux quand on se trouve en présence des couleurs complémentaires situées juste en face l'une de l'autre dans la gamme colorée [1].

Ces lois fondamentales étant données, si nous nous demandons maintenant quel profit on en peut tirer pour l'esthétique des couleurs, nous serons obligés d'avouer que les résultats obtenus jusqu'ici sont moins riches qu'on ne serait en droit de le supposer. Quelques psychologues comme Unger, Hermann, Nussbaumer et d'autres nous avaient laissé espérer que l'harmonie des couleurs, que l'on peut constater chez les grands maîtres, pourrait être réduite à des lois et à des formules déterminées, fondées sur l'analogie des rapports des couleurs avec les rapports numéraux des sons. Mais jusqu'à présent ces tentatives n'ont pas été couronnées d'un plein succès, et l'on s'en tient la plupart du temps à des indi-

1. Taine, *De l'Intelligence*, t. I, chap. II, *Les sensations totales de la vue*, résumant la 2e partie du *Handbuch der physiologischen Optik* de Helmholtz ; Wundt, *Physiologische Psychologie*, t. I, p. 445 à 500, et Helmholtz, *Optisches über Malerei*, traduction française dans *Les Principes scientifiques des Beaux-Arts* de E. Brücke, Germer-Baillière, 1878.

cations assez vagues, qu'il est difficile de considérer comme de véritables lois. Si Vischer affirme que la coloration générale d'un tableau doit être naturelle, décisive et chaude, que les couleurs fondamentales y doivent être représentées, et qu'un « rapport harmonieux quelconque » doit les rattacher l'une à l'autre[1]; si Fechner observe que nous exigeons de tout tableau qu'il ne nous paraisse ni un mélange de simples taches bariolées ou de couleurs discordantes, ni d'une coloration uniforme et terne, mais que nous lui demandons de la variété sans pourtant de transition trop brusque[2]; si Schasler pose comme principe, que seules constituent un rapport harmonieux les couleurs et les nuances de couleurs qui représentent, ou bien immédiatement ou bien médiatement, la gamme entière des couleurs; qu'une couleur principale n'est secondée harmonieusement par des couleurs secondaires que si elle domine quantitativement, mais que son rang, au point de vue de la qualité, est moindre que celui de ces couleurs secondaires, et qu'enfin pour qu'un effet esthétique soit produit, il faut que des couleurs complémentaires soient séparées par des couleurs de contraste et des couleurs de contraste par des couleurs complémentaires[3]; si enfin Nussbaumer a essayé de démontrer que les quotients du nombre d'oscillations de deux tons de la gamme naturelle des couleurs correspondent jusqu'à la quatrième décimale à ceux de deux sons de la gamme musicale[4], tout cela, pas plus que d'autres principes proposés que nous pourrions citer, ne saurait démontrer que les rapports de couleur puissent être réduits à des lois analogues à celles qui, comme nous le verrons, régissent les rapports des sons.

Tout d'abord, comme le remarque très judicieusement Hartmann, le spectre ne dispose que d'une seule gamme de couleurs, et ensuite dans le monde des couleurs il n'y a rien d'analogue à la hauteur du son[5], deux faits qui rendent toute approximation sérieuse, entre la sphère des sons et celle des couleurs, impossible. Sans doute, certains principes de l'optique physiologique ont pu être appliqués à la peinture. C'est ainsi que nous savons que le peintre est incapable de reproduire la lumière et la coloration des objets réels, vu que les matériaux avec lesquels travaille l'artiste sont impuissants à réfléter la lumière et toutes ses innombrables nuances répandues dans la nature : en effet ces matériaux perdent,

1. Vischer, *Aesthetik*, Theil, III, Abschnitt, II, Heft, III, p. 563 et suiv.
2. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. I, p. 182, 183.
3. Schasler, *Aesthetik*, t. I, Leipzig, 1886, p. 89 à 93.
4. F.-A. Nussbaumer, *Ton und Farbe*, Vienne, 1874, cité par Hartmann, *Aesthetik*, t. II, p. 86.
5. Hartmann, *Aesthetik*, t. II, p. 86.

par des mélanges inévitables, leur force lumineuse, tandis qu'au contraire les mélanges de lumière réelle ravivent cette puissance. Nous savons que la lumière du soleil est environ 800.000 fois plus intense que celle de la lune à son maximun de clarté. Or, Helmholtz remarque que les couleurs les plus intenses, dont dispose le peintre, ne donnent qu'environ cent fois plus de clarté que celles qu'il emploie pour ses ombres les plus foncées. Le peintre est donc obligé de renoncer à reproduire fidèlement la lumière réelle, *die correcte Lichtabschrift der Natur zu geben*, et un tableau serait incapable de nous donner des sensations lumineuses d'une réelle intensité, si, à côté des « conditions de lumière réelle du monde extérieur, les différents états physiologiques de l'œil ne jouaient un rôle prépondérant dans l'œuvre de l'artiste, et si ce que nous attendons de lui était une simple copie de l'objet, et non pas une traduction de son impression en une autre échelle de sensations, qui appartient à un autre degré d'excitabilité de l'œil du spectateur, où, dans ses réponses aux impressions du monde extérieur, l'organe parle une langue tout à fait différente. »

Cette échelle de sensibilité de l'œil qui n'est qu'un cas particulier de la loi psycho-physique générale établissant des rapports entre les sensations et les excitations qui les provoquent, Fechner l'a donnée, et la loi peut être énoncée de la façon suivante : « dans des limites très larges de la clarté, les différences d'intensité de la lumière sont également grandes, si elles correspondent à la même fraction des intensités de la lumière totale que l'on compare. » C'est cette loi qui explique que le peintre peut, en général, produire pour le spectateur une différence paraissant d'une grandeur égale, malgré les différentes intensités de lumière qui existent dans une galerie de tableaux, pourvu qu'il donne à ses couleurs la *proportion* dans les clartés que nous voyons dans la réalité. En effet, un corps blanc paraît blanc parce qu'il réfléchit une grande partie de la lumière qu'il reçoit ; un corps gris paraît gris parce qu'il en réfléchit une fraction plus petite. Si cette lumière est d'une intensité différente, la différence de clarté entre les deux corps correspondra toujours à la même fraction de leur clarté totale, et restera pour cette raison toujours également sensible à notre vue, tant que nous n'approchons pas de la limite supérieure ou inférieure de la clarté, pour laquelle la loi de Fechner n'a plus de valeur. Ce qui donc, dans l'impression visuelle que produisent les objets naturels, demeure immuable et constant, c'est uniquement la proportion dans les clartés qui existe entre les surfaces de couleurs différentes sous un jour égal, et cette proportion est pour nous le seul signe physique qui nous aide à former nos jugements sur la

coloration claire ou foncée des corps que nous voyons. Or, cette proportion le peintre a des moyens de l'imiter fidèlement, et il peut, par conséquent, produire en nous la représentation adéquate de la manière d'être des corps aperçus. En effet, il n'a qu'à rendre pour cela les parties fortement éclairées des corps qu'il doit représenter avec des couleurs qui, sous un jour égal, seraient pareilles à la couleur à reproduire. Ainsi pour les objets de peu de profondeur, comme par exemple les portraits, le peintre choisit des matières colorantes rendant à peu près la couleur du modèle ; elles sont seulement plus foncées dans les parties ombrées. Mais on n'est arrivé à la perfection en peinture qu'après avoir réussi à imiter, non pas les couleurs des corps, mais bien l'effet de la lumière sur l'œil, et ce n'est qu'en comprenant ainsi le but de la reproduction par la peinture que nous pouvons comprendre pourquoi les artistes ont adopté pour leurs couleurs et leurs clartés une échelle différente de celle de la nature. Cette différence s'explique par le fait que la loi de Fechner n'est valable que pour les degrés moyens de clarté, et que dès que celle-ci est ou bien trop intense ou trop faible, il se produit des dérogations notables à la loi. Lorsque la lumière est très vive, l'œil est ébloui, c'est-à-dire le système nerveux est trop fatigué pour que son activité intérieure puisse marcher de front avec l'excitation extérieure. Quand, au contraire, la lumière est très faible, l'œil perd de sa sensibilité, et il nous est impossible de remarquer les diminutions de clarté peu notables. Il résulte de là que, si la clarté est faible, les objets sombres ressemblent aux objets les plus sombres et les objets clairs aux objets les plus clairs, plus que cela ne devrait avoir lieu d'après la loi de Fechner, si bien que, pour la peinture, il y a des différences très caractéristiques entre l'impression d'une lumière très vive et celle d'une lumière très sombre. C'est ainsi que, si les peintres veulent représenter un soleil ardent, ils rendent tous les objets presque également clairs, et représentent ainsi, avec leurs couleurs d'une clarté relativement faible, l'impression produite par l'éclat des rayons solaires sur l'œil ébloui du spectateur. Si, au contraire, ils veulent représenter un clair de lune, ils donnent seulement de la clarté aux objets les plus clairs, particulièrement aux surfaces brillantes réfléchissant les rayons de la lune, et enveloppent tout le reste dans une obscurité où l'on ne reconnaît presque rien. En un mot, ils donnent aux objets sombres une couleur plus foncée qu'elle ne devrait l'être d'après les vraies proportions des intensités de la lumière. Il est évident que s'ils pouvaient employer des couleurs d'un éclat aussi brillant que la lumière du soleil, ou aussi faible que les rayons de la lune, ils n'auraient besoin de rien changer

dans leurs tableaux à la gradation de clarté qui existe dans la nature [1].

A ces dérivations des clartés se rattachent certaines déviations dans la coloration qui proviennent, elles aussi, de ce que l'échelle des intensités de sensibilité est également différente pour les différentes couleurs. Nous savons que l'intensité de la sensation, produite par une intensité de lumière d'une couleur déterminée, dépend absolument de la réaction propre au centre nerveux excité par l'influence de la lumière en question. Nous savons de plus que toutes nos sensations de couleurs sont des combinaisons des trois différentes sensations simples du rouge, du vert et du violet, qui non-seulement, d'après l'hypothèse bien connue de Young, sont perçues tout à fait indépendamment l'une de l'autre, mais qui encore sont absolument indépendantes quant à la gradation des intensités : c'est ainsi que les mensurations de Dobrowolsky ont montré que, dans le bleu, on reconnaît une différence de 1/205e à 1/268e d'intensité de lumière, et, dans le rouge, quand l'œil n'est pas fatigué, de 1/16e, et quand il l'est, de 1/50e à 1/70e. Les phénomènes de l'éblouissement par une augmentation de clarté se produisent d'après cela plus faiblement dans le rouge que dans le bleu, et Dowe a montré que si on choisit un papier bleu et un papier rouge qui, sous un jour d'une clarté moyenne, paraissent également clairs, sous une lumière blanche très faible, c'est le bleu qui paraît le plus clair, et, sous une lumière intense, c'est le rouge. Pour le blanc, qui est une combinaison des impressions que les différentes couleurs spectrales contenues dans la lumière blanche produisent sur notre œil, si nous en augmentons la clarté, l'intensité de sensation pour les couleurs rouge, jaune et verte croîtra relativement plus que celle pour les couleurs bleue ou violette ; un blanc très clair paraît avoir une teinte jaunâtre, un blanc mat, une teinte bleuâtre. Aussi, si le peintre doit imiter avec des couleurs plus ternes l'impression du blanc éclairé par le soleil, il atteint un plus haut degré de ressemblance en faisant ressortir dans son blanc, par un mélange de jaune, cette dernière couleur, absolument comme elle ressortirait en réalité dans un blanc plus clair, à cause de la réaction du système nerveux optique. Inversement, l'artiste donnera une teinte bleuâtre à un blanc éclairé par la lune, c'est-à-dire faiblement éclairé, parce que les couleurs sur

1. Helmholtz, *Optisches über Malerei*, *Vorträge und Reden*, t. II, § II, *Lichtgrade*, traduit en français sous le nom de l'*Optique et la Peinture* dans les *Principes scientifiques des Beaux-Arts* de Brücke, Bibliothèque scientifique internationale, XXVI, 1878, Degrés de clarté, p. 186 à 199, et Georg Hirth, *Aufgaben der Kunstphysiologie*, Munich et Leipzig, 1891, t. I, p. 168 à 203.

le tableau doivent être, comme on l'a vu plus haut, d'une clarté beaucoup plus intense que la couleur à représenter. Il est inutile de rappeler que ces modifications dans les couleurs ne seraient pas nécessaires si l'artiste avait à sa disposition des couleurs aussi brillantes ou aussi ternes que celles que la réalité nous montre dans les corps éclairés par le soleil ou par la lune, et si le changement des couleurs n'était pas, tout comme la gradation dans les clartés, un effet subjectif que le peintre est obligé de reproduire objectivement sur son tableau, parce que ses couleurs relativement foncées ne pourraient le produire [1].

Il en est de même des lois du contraste qui ont été étudiées, surtout au point de vue de leur application dans les beaux-arts, dans le livre fameux sur la *Loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*, de l'illustre Chevreul. Chevreul définit le contraste simultané de la façon suivante : « Si l'on regarde à la fois deux zones également foncées d'une même couleur, ou deux zones également foncées de couleurs différentes qui soient juxtaposées, c'est-à-dire contigües par un de leur bord, l'œil apercevra, si les zones ne sont pas trop larges, des modifications qui porteront, dans le premier cas, sur l'intensité de la couleur, et, dans le second, sur la composition optique des deux couleurs respectives juxtaposées. » Or, comme ces modifications font paraître les zones, regardées en même temps, plus différentes qu'elles ne sont réellement « je leur donne le nom de *contraste simultané des couleurs*, et j'appelle *contraste de ton* la modification qui porte sur l'intensité de la couleur, et *contraste de couleur* celle qui porte sur la composition optique de chaque couleur juxtaposée » [2]. Remarquons que ce contraste *simultané* — nous verrons tout à l'heure qu'il en est un autre — est indépendant du mouvement de l'œil, et se produit entre des *champs* dont les différences de couleur et de clarté sont très faibles. Voici comment la loi de ce contraste simultané a été énoncée par Chevreul : « Dans le cas où l'œil voit en même temps deux couleurs contiguës, il les voit les plus dissemblables possibles quant à leur composition optique et quant à la hauteur de leur ton, » et Chevreul a réduit les différents cas qui peuvent se présenter à une série de formules que nous ne pouvons reproduire ici, pas plus que les applications qu'il en a tirées, sur l'effet résultant de la juxtaposition des différents couples de couleurs, orangé et vert, orangé et indigo, orangé et violet, vert

1. Helmholtz, *L'Optique et la Peinture*, *loc. cit.*, p. 199 à 203.

2. E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*, Paris, 1839, p. 7.

et indigo, etc., grâce auxquelles il a pu déterminer que, par exemple, le bleu, complémentaire de l'orangé, en s'ajoutant au vert, le fait tirer sur le bleu ou le rend moins jaune, que le rouge, complémentaire du vert, en s'ajoutant à l'orangé, le fait tirer sur le rouge ou le rend moins jaune, tout en le rendant plus brillant, que le bleu, complémentaire de l'orangé, en s'ajoutant à l'indigo, le fait tirer sur le bleu et le rend moins rouge, etc. Il est évident que, toutes choses égales, ces modifications des couleurs juxtaposées seront d'autant plus marquées que la couleur complémentaire, qui s'ajoute à chacune d'elles, en différera davantage.

Il faut distinguer maintenant du contraste simultané, le contraste successif et le contraste mixte. Les phénomènes du contraste successif se manifestent quand la couleur n'est plus, comme dans le contraste simultané, indépendante du mouvement de l'œil, mais que le regard se meut, et que les champs, au lieu de n'offrir que des différences de couleur et de clarté très faibles, en offrent de très intenses. On comprendra que, quand le regard glisse sur des surfaces et des objets clairs, sombres ou colorés, l'impression de chaque couleur se trouve modifiée, puisqu'elle est réfléchie par des parties de la rétine, qui, immédiatement auparavant, avaient été frappées par d'autres couleurs et d'autres lumières, et dont la sensibilité a été ainsi modifiée. Enfin, le contraste mixte résulte de ce que la rétine, ayant vu pendant un certain temps une certaine couleur, a une aptitude à voir dans un second temps la complémentaire de cette couleur, et de plus une couleur nouvelle qu'un objet extérieur vient lui offrir, si bien que la sensation perçue est alors la résultante de cette nouvelle couleur et de la complémentaire de la première. Par exemple, l'œil gauche, après avoir vu pendant un certain temps du rouge, a de l'aptitude à voir dans un second temps du vert, complémentaire du rouge, et si alors il est frappé du jaune, il perçoit une sensation résultant du mélange du vert et du jaune. Si l'œil gauche avait vu d'abord du jaune et ensuite du rouge, celui-ci lui aurait paru violet; s'il avait vu d'abord du rouge puis du bleu, celui-ci aurait paru verdâtre, etc.

Quant au contraste successif, nous avons vu qu'il dépend essentiellement du mouvement des yeux, et il se rattache à un phénomène physiologique bien connu, auquel on a donné le nom d'images postérieures, *Nachbilder*, qui proviennent de ce que les parties de la rétine, qui ont été réellement frappées par l'image du soleil dans l'œil, deviennent seules plus insensibles à de nouveaux effets de lumière, et de ce que, si avec cet œil fatigué, on regarde une surface uniformément claire, comme par exemple la voûte céleste, les parties fatiguées de la rétine perçoivent plus

faiblement et plus confusément la portion de l'image qui les atteint que les portions voisines, de sorte que celui qui regarde croit voir dans le ciel des taches sombres, accompagnant partout ses regards, taches sombres qui sont précisément les images postérieures, et qui ne sont pas seulement provoquées par des objets très clairs comme le soleil, mais encore par des impressions de lumière beaucoup plus faibles. Si donc nous fixons un objet coloré en rouge, il se forme sur le fond gris une image postérieure d'une couleur complémentaire, qui, dans ce cas, est d'un bleu verdâtre ; du rose, au contraire, donne une image postérieure absolument verte, du vert en donne une rosée, du bleu une jaune, et du jaune une bleue. Ordinairement, en contemplant des objets clairs et colorés, nous n'avons pas l'habitude de fixer d'une manière continue un seul et même point, mais notre regard change constamment de place pour s'arrêter sur de nouvelles parties des objets, selon l'intérêt qu'elles nous inspirent ; même dans ce cas, il se forme des images postérieures ; seulement, au lieu d'être fortes et durables, elles ont des contours vagues et une durée assez courte. Si nous nous trouvons devant un espace rouge sur un fond gris, et si notre regard passe par-dessus le bord du rouge au gris, les parties limitrophes du gris sont atteintes par une image postérieure du rouge, et apparaissent avec une faible teinte de vert bleuâtre. Mais comme l'image postérieure disparaît rapidement, ce sont le plus souvent les parties du gris les plus voisines du rouge qui montrent la modification à un degré remarquable. Si la lumière est claire et les couleurs brillantes et saturées, ce phénomène se manifeste avec une plus grande énergie que si la lumière est faible et les couleurs ternes. Or, nous savons que c'est principalement avec ces dernières que travaille l'artiste, et que, par conséquent, on ne peut pas attendre de la peinture la reproduction d'effets de contraste, tels qu'on les observe dans la nature sur des objets fortement colorés et éclairés. Si donc l'artiste veut rendre, avec les couleurs ternes dont il dispose, l'impression optique produite par les objets, il faut, puisque les contrastes ne se produisent pas d'eux-mêmes sur le tableau, qu'il les peigne. Aussi observe-t-on que les peintres rendent une surface unie, uniformément éclairée là où elle est voisine d'une partie foncée, et plus foncée là où elle touche à une partie claire, et teintent-ils en jaune des surfaces uniformément grises, là où derrière elles se présente du bleu au bord, et en rosé là où elles touchent à du vert, en supposant qu'aucune lumière réfléchie par le bleu ou le vert ne puisse tomber sur le gris[1].

1. Helmholtz, *L'Optique et la Peinture*, *loc. cit.*, p. 199 à 210, et Chevreul, *De la loi du contraste simultané*, etc., p. 14 à 58.

Si, après les phénomènes du contraste simultané, successif et mixte, nous en arrivons à ceux de l'harmonie des couleurs, il faut tout d'abord constater un fait sur lequel nous avons déjà insisté, à savoir que l'œil éprouve un plaisir incontestable en présence de la lumière et des couleurs, abstraction faite de tout dessin et de toute autre qualité de l'objet coloré. Ce plaisir provient du désir que nous avons de voir et de reconnaître les objets environnants, et l'horreur inspirée par les ténèbres doit provenir en grande partie de la frayeur que nous éprouvons en présence de l'inconnu. Une image colorée nous donne une idée beaucoup plus exacte, plus varié et plus facile, des objets représentés qu'un dessin qui n'indique que les contrastes du clair et de l'obscur. Ces derniers contrastes, la peinture les indique également, mais, en outre, grâce aux couleurs, les surfaces sont tantôt assignées à différents objets, puisqu'elles sont de couleurs différentes, et tantôt, étant de même couleur, se présentent comme partie du même objet ou d'objets semblables entre eux. En général, c'est une clarté moyenne et des couleurs d'une saturation moyenne qui provoquent en nous le plus grand plaisir. Là, comme ailleurs, le plaisir physique provient de l'excitation agréable et nullement fatigante de nos nerfs, de ce que nous avons appelé le maximum de stimulation avec un minimum de fatigue, et du sentiment de bien-être correspondant aux conditions les plus favorables à la perception externe, au discernement le plus fin et à l'observation la plus exacte. Cependant bien souvent ce ne sont pas des couleurs moyennes, mais bien les teintes fortement accentuées qui nous donnent les plus grandes jouissances, et cela s'explique par le fait que, grâce aux couleurs tranchantes, l'artiste peut diriger, à son gré, l'attention du spectateur vers les objets principaux du tableau et l'y fixer. Les couleurs accentuées, les couleurs pures se comportent, en comparaison de légers mélanges d'autres couleurs, comme un fond sombre sur lequel se produit le moindre effet de lumière. Une couleur saturée brillante produit à la fois une forte excitation, et laisse néanmoins aux fibres du nerf optique, en ce moment en repos, une grande sensibilité à l'égard du mélange d'autres couleurs. Cependant il faut que le peintre fasse un usage modéré des couleurs saturées, sous peine de les voir disperser l'attention du spectateur et de rendre l'image bariolée. D'un autre côté, il faut qu'il tende à éviter de fatiguer l'œil par la contemplation unique d'une couleur par trop dominante. On atteint ce résultat en étendant la couleur dominante avec une certaine mesure sur un fond mat faiblement coloré, ou bien en plaçant l'une à côté de l'autre différentes couleurs saturées qui produisent un certain équilibre dans l'excitation de

l'œil, se font ressortir mutuellement, et contrastent par leurs images postérieures [1].

C'est là ce qu'on appelle l'harmonie des couleurs. Chevreul, dans l'ouvrage auquel nous avons fait déjà de nombreux emprunts, a fait une étude extrêmement minutieuse de ce phénomène. Rappelons tout d'abord que, d'après la définition donnée dans ses Prolégomènes, il appelle ton d'une couleur l'ensemble des modifications que cette couleur, prise à son maximum d'intensité, est susceptible de recevoir de la part du blanc, qui en abaisse le ton, ou du noir, qui le rehausse, et gamme de couleurs l'ensemble des tons d'une même couleur ainsi modifiée. Cela étant donné, il montre que la vue simultanée de la série des tons d'une même gamme de couleurs, commençant au blanc et finissant au brun noir, cause une sensation agréable, surtout si les tons sont à des intervalles égaux et suffisamment nombreux, par exemple, de 18 à 30. La vue simultanée de couleurs différentes, appartenant à des gammes plus ou moins voisines, peut être agréable, elle aussi, mais l'assortiment de ces gammes produisant cet effet est excessivement difficile à obtenir, parce que plus les gammes sont rapprochées et plus fréquemment il arrive que non-seulement l'une des couleurs nuit à sa voisine, mais même que les deux se nuisent réciproquement. De plus, la vue simultanée des couleurs complémentaires ou d'assemblages binaires de couleurs qui, sans être complémentaires, sont cependant très différentes, est encore incontestablement une sensation agréable. Enfin, des couleurs diverses plus ou moins bien assorties d'après la loi du contraste, étant vues au travers d'un verre coloré qui n'est pas assez foncé pour laisser voir toutes les couleurs de la teinte propre au verre, donnent un spectacle agréable, de sorte que nous obtenons six harmonies distinctes de couleurs, comprises en deux genres : les harmonies d'analogues, à savoir l'harmonie de gammes, l'harmonie de nuances, l'harmonie d'une lumière colorée dominante ; et les harmonies de contraste, à savoir l'harmonie de contraste de gammes, l'harmonie de contraste de nuances et l'harmonie de contraste de couleurs, appartenant à des espèces de gammes très éloignées, assorties suivant la loi du contraste. D'après ce schème, Chevreul a pu déterminer successivement les différents assortiments de couleurs agréables à l'œil, et montrer l'application de ses principes aux différents arts et surtout aux différentes industries se servant de couleurs, tout d'abord à la peinture, d'après le système du clair-obscur et le système des teintes plates, à l'ar-

1. Helmholtz, *L'Optique et la Peinture*, p. 211 à 217.

chitecture, à la tapisserie, à l'impression de matières colorées sur les étoffes et le papier, à l'enluminure, etc., etc. [1].

Helmholtz, dans ses *Conférences sur l'optique et la peinture*, a repris le sujet et a ajouté quelques observations intéressantes à celles que nous venons de citer. Il a montré qu'on peut impunément rapprocher deux couleurs tellement semblables entre elles, qu'elles paraissent des variétés d'une seule, produites par une lumière ou une ombre différente. Ainsi on peut rendre les parties ombrées du rouge écarlate par du rouge carmin, ou celles du jaune paille par du jaune doré. Si l'on dépasse ces limites, on arrive à des groupements repoussants comme du rouge carmin et de l'orange, ou de l'orange et du jaune paille. Les couleurs complémentaires rapprochées l'une de l'autre, par exemple du jaune doré et du bleu d'outremer, du vert-de-gris et du pourpre, ont quelque chose de dur et de criard; peut-être parce qu'il faut nous attendre à voir la deuxième couleur surgir partout comme image postérieure de la première, et que, pour cette raison, la deuxième couleur ne se manifeste pas suffisamment comme un nouvel élément de combinaison indépendante. Nous trouvons plus de plaisir dans la combinaison des groupes, dans lesquels la deuxième couleur de la couleur complémentaire se rapproche de la première, tout en s'en écartant cependant avec une certaine netteté. Ainsi le rouge écarlate et le bleu verdâtre sont complémentaires, mais un groupement plus agréable encore que celui de ces deux couleurs, est celui dans lequel on fait passer le bleu verdâtre, soit au bleu d'outremer, soit au vert jaunâtre. Mais la plus grande somme de jouissance sera due, non pas au groupement binaire, mais bien à la réunion de trois couleurs qui rétablissent l'équilibre de l'impression, et par là évitent, malgré l'intensité du coloris, de fatiguer l'œil par un aspect uniforme, sans cependant retomber dans la fadeur des groupements complémentaires. C'est à cette combinaison que se rattache le groupement si souvent employé des maîtres vénitiens, c'est-à-dire du rouge, du vert et du violet, correspondant à peu près aux trois couleurs physiques fondamentales combinées deux à deux, et celui de Paul Véronèse, du rouge pourpre, du bleu verdâtre et du jaune [2].

Toutes ces lois des degrés de clarté, du contraste simultané, successif et mixte, et de l'harmonie des couleurs, semblent des lois absolument rigoureuses auxquelles l'artiste ne peut pas se soustraire, sous peine d'altérer l'image de la nature réelle qu'il s'efforce de représenter. Cependant Helmholtz fait remarquer avec

1. Chevreul, *op. cit.*, p. 84, 106 à 110 et suivantes.
2. Helmholtz, *L'Optique et la Peinture*, p. 217 et 218.

très grande raison que, de toutes les observations faites par lui sur les rapports entre le peintre et la nature, au point de vue de la lumière et de la couleur, il résulte clairement que ce n'est pas une représentation que peut donner le peintre des lumières et des couleurs des objets naturels, mais bien seulement une traduction. L'échelle modifiée des clartés, que l'artiste est obligé d'employer dans beaucoup de cas, s'oppose à ce que les tableaux puissent être des copies fidèles dans tous les détails des objets de la nature. Nous savons que ce n'est pas la couleur réelle des objets, mais bien seulement l'impression qu'elle a faite ou pourrait faire sur la vue qu'il doit reproduire. Or, dans cette traduction subjective des phénomènes de lumière et de couleur, l'individualité du traducteur, dit Helmholtz, et dirons-nous après lui, joue le rôle le plus considérable. Nombre de questions très importantes dans la reproduction par la peinture sont abandonnées au libre arbitre de l'artiste, et il peut les résoudre selon sa prédilection individuelle ou selon les exigences de son sujet. Il est libre de choisir, dans de certaines limites, la clarté absolue de ses couleurs, leur harmonie et la nature de la gradation de la lumière. Ainsi pour l'harmonie, si l'on a pu déterminer approximativement celles qu'ont employées les Vénitiens et Véronèse, Helmholtz est le premier à confesser qu'il a été impossible jusqu'ici d'établir pour l'harmonie des couleurs, des règles aussi précises et aussi sûres que celles qui régissent la consonnance des sons. L'examen des faits, dit-il, montre qu'une foule d'influences secondaires interviennent, principalement dans les cas où la surface colorée doit donner simultanément, en totalité ou en partie, une représentation d'objets de la nature ou de formes corporelles, ou quand elle doit offrir seulement une ressemblance avec la représentation d'un relief, de surfaces ombrées et non-ombrées. Il est souvent difficile, ajoute-t-il, d'établir en fait quelles couleurs produisent à proprement parler l'impression harmonique, surtout pour les véritables tableaux, où la coloration de l'air, les reflets colorés et les ombres modifient le ton de chaque surface colorée, en particulier si elle n'est pas tout à fait unie, d'une façon si diverse, qu'il est à peine possible de désigner le ton de leurs couleurs par un seul nom. En outre, dans ces tableaux, l'action directe des couleurs sur l'organe de la vision n'est qu'un moyen secondaire, puisque avant tout les couleurs et les lumières dominantes doivent servir à faire porter l'attention sur les parties les plus importantes de l'œuvre d'art, et que devant ces raisons poétiques et psychologiques qui dirigent le peintre, toute considération sur l'action bienfaisante des couleurs s'efface, et ce

n'est que dans l'art purement ornemental, sur des tapis, des étoffes et des surfaces architecturales, que le plaisir produit uniquement par les couleurs règne librement, et peut se développer d'après ses propres lois[1]. Il en est de même de la gradation de la lumière. Tel artiste, comme Rembrandt, peut l'exagérer extraordinairement pour obtenir un relief énergique, tels autres, au contraire, comme Fra Angelico et ses imitateurs modernes, peuvent la diminuer, afin d'adoucir les ombres terrestres dans la représentation de sujets sacrés. D'autres encore, comme les Hollandais, peuvent nous montrer la lumière, répandue dans l'atmosphère, tantôt brillante et chaude et tantôt froide, et éveiller ainsi dans l'âme du spectateur les dispositions d'humeur dépendant du plus ou moins d'éclat du soleil et du temps qu'il fait; d'autres enfin, placer au contraire leurs figures dans une atmosphère pure, dans une clarté, pour ainsi dire, objective, sans tenir aucun compte des dispositions subjectives et c'est de cette façon que naissent les différents *styles* dans les arts[2]. Nous pouvons donc bien conclure, pour les lois de la lumière et des couleurs, en constatant que, dès qu'on veut appliquer les lois optiques et physiologiques à des créations artistiques, elles perdent de leur valeur absolue, et que, même en faisant abstraction des éléments intellectuels de l'œuvre d'art, du sujet que l'artiste a traité, des sentiments qu'il a éprouvés et qu'il a voulu provoquer chez le spectateur, et en ne tenant compte que des éléments purement techniques, de la distribution des clartés, de l'harmonie et du contraste des couleurs, il faut faire une part considérable, prépondérante, et à l'individualité de l'artiste et à la subjectivité du spectateur.

XVI

Après avoir envisagé le plaisir formel au point de vue de la lumière et de la couleur, nous en arrivons maintenant au plaisir formel par excellence, à celui qui est produit par la forme proprement dite. Nous savons que, dans l'image des objets extérieurs que l'artiste vise à reproduire, il faut distinguer de la lumière et de la couleur, le groupement des lignes qui le constituent, les contours, le dessin, en un mot la forme. Là encore le peintre se heurte à des nécessités physiologiques, qui l'empêchent de donner des

1. Helmholtz, *L'Optique et la Peinture*, p. 218, 219.
2. *Ibid.*, p. 210 et 211.

objets de la nature une reproduction exacte et intégrale. En effet, un tableau, devant être exécuté sur une surface plane, ne peut évidemment pas offrir des objets à représenter une image réellement complète et absolument fidèle, mais n'en peut donner qu'une vue *perspective*. Cependant comme notre œil, lui aussi, ne donne sur la rétine que des vues perspectives du monde extérieur, l'artiste peut, à l'aide d'un dessin perspectif exact, montrer à l'œil du spectateur qui les contemple d'un point de vue bien choisi, les mêmes images que donnerait au même œil, du même point de vue, la contemplation des objets représentés eux-mêmes. Seulement l'on sait que notre œil, d'une part, ne reste pas immobile, mais que chacun de nos mouvements le fait changer de place, ce qui produit des altérations de l'image perçue sur la rétine, et des altérations qui sont autres devant des objets réels que devant des tableaux, et que, d'autre part, ce n'est pas avec *un* œil que nous regardons les objets, mais bien avec nos deux yeux qui occupent chacun dans l'espace des endroits un peu différents. Contemplant donc le monde avec deux yeux, nous le contemplons en même temps de deux points de vue un peu différents, et obtenons ainsi deux images d'une perspective un peu différente : avec l'œil droit, nous voyons une partie un peu plus grande du côté droit d'un objet placé devant nous et aussi des objets placés à droite derrière lui, qu'avec l'œil gauche, et réciproquement, avec celui-ci nous voyons du côté gauche une plus grande partie de chaque objet, et de ce qui peut être situé et même en partie caché derrière lui. Or, un tableau plat montre à l'œil droit absolument la même image et les mêmes objets représentés qu'à l'œil gauche. Pour corriger ce désaccord inévitable entre l'aspect de la réalité et l'aspect d'un tableau, différence qui est très importante, puisque par l'absence de l'effet de la vision binoculaire on perd le moyen naturel le plus efficace de juger de la profondeur des objets représentés sur le tableau, le peintre dispose d'une série de moyens secondaires, assez difficiles à expliquer et, en partie, peu efficaces.

En effet, dans la nature, les objets rapprochés couvrent en partie les objets éloignés et ne peuvent être couverts par eux ; par conséquent, si le peintre sait grouper ses objets de façon que cette règle soit observée, il donne déjà une gradation exacte entre ce qui est plus ou moins éloigné. De plus, dans les corps à figure régulière ou connue, les formes de la projection perspective sont le plus souvent également caractéristiques de l'étendue en profondeur de l'objet. En outre, l'artiste profite de la grandeur apparente sous laquelle des objets d'une grandeur réelle connue se

présentent à nous dans les différentes parties d'un tableau : placés au point le plus éloigné du paysage, ces objets à dimensions connues — hommes, animaux, arbres, — paraissent plus petits qu'au premier plan, et leurs dimensions apparentes nous permettent de calculer l'éloignement du lieu où ils se trouvent. Enfin et surtout, l'artiste a recours, pour diminuer le désaccord entre la vision réelle et la vision d'une surface plane, aux ombres et particulièrement aux ombres portées. Le peintre, en effet, a à reproduire — et c'est là une des parties les plus difficiles de sa tâche — les gradations et les transitions si délicates de la lumière et de l'ombre sur des surfaces arrondies, qui sont le moyen principal pour en exprimer la forme avec toutes les nuances que comportent les changements de courbes, et de plus, le développement libre ou restreint de la source de lumière et la réflexion réciproque des surfaces l'une sur l'autre. C'est là à quoi sont employées les ombres portées, qui sont des signes certains que le corps donnant de l'ombre est plus près de la source lumineuse que celui qui en reçoit. Il faut que l'artiste choisisse avec le plus grand soin sa lumière : pour produire une ombre vraiment utile, il faut qu'il emploie une lumière latérale, suivant presque la direction de la surface, et c'est la lumière produite, ni par l'éclairage direct, ni par le soleil ou par une flamme, ni par une surface brillante très large, mais bien par une partie de la surface du ciel atténuée par une fenêtre ou par des arbres, qui fait ressortir les ombres plus ou moins, selon les intentions de l'artiste. Mais le moyen le plus efficace pour représenter l'étendue en profondeur est fourni à l'artiste par la perspective atmosphérique, c'est-à-dire par l'effet optique de la réflexion de la lumière produit par les masses d'air illuminé qui se trouvent entre le spectateur et les objets éloignés. Cette réflexion provient d'une altération dans la transparence de l'atmosphère, due à la présence dans celle-ci, à l'état de dispersion, de molécules de matières organiques très fines, et cette altération, l'artiste peut la représenter artificiellement, grâce à la perspective atmosphérique. Par la perspective atmosphérique, en effet, le peintre indique très nettement les diverses distances des objets, par le degré suivant lequel la couleur de l'air ressort plus ou moins fortement sur la leur, et arrive à donner ainsi à ses paysages de la profondeur ; ainsi une atmosphère très claire nous fait paraître les montagnes éloignées petites et rapprochées, une atmosphère plus vaporeuse au contraire, grandes et éloignées [1].

Ces conditions de la représentation artistique de la forme des

1. Helmholtz, *L'Optique et la Peinture*, p. 172 à 186.

objets étant données, nous avons à revenir au problème dont nous étions partis et que nous avons à résoudre, c'est-à-dire à la question de savoir si les effets esthétiques produits par cette forme peuvent être réduits à des lois. Remarquons tout de suite que, pour la plupart des esthéticiens, c'est le dessin, la forme des objets, qui constitue l'élément capital sinon unique de l'impression esthétique. Nous avons vu que lorsque Kant parle du Beau, c'est presque uniquement de la belle forme des objets qu'il entend parler, et que le coloris n'appartient pas, d'après lui, à l'art de la peinture, mais bien à l'art de produire « un beau jeu de sensations » ou même seulement un jeu de sensations agréables. Lessing soutient de même que l'idéal de la beauté des corps ne saurait consister que dans l'idéal de la forme, et il va jusqu'à regretter l'invention de la couleur, et des psychologues modernes, comme Wundt, ont prétendu que le sentiment esthétique pour les arts de la vue dépend essentiellement de la forme spatiale de la représentation, que les objets agissent sur nous esthétiquement par leur seule figure, et que la couleur ne sert qu'à renforcer cette action en provoquant des sentiments sensibles correspondant à ces effets. Il est donc plus important encore de rechercher s'il y a des lois déterminées pour le plaisir esthétique produit par les formes, que cela ne l'était pour le plaisir produit par des couleurs. Or, là encore, le résultat de notre enquête sera peu favorable. Si nous partons des formes géométriques qui constituent le fondement de toute ornementation, nous obtenons une règle extrêmement générale sur laquelle nous avons déjà souvent insisté dans le cours de ce travail, à savoir que nous préférons le régulier à l'irrégulier. Le cas le plus simple de la régularité est la symétrie, et toutes les formes qui ont la prétention de produire une impression esthétique et qui ne sont pas astreintes à l'irrégularité par l'imitation d'objets réels irréguliers, doivent nous présenter quelque symétrie. Cette symétrie, comme on peut le constater dans la plupart des œuvres architecturales et d'ornementation, est surtout horizontale, ce qui doit être dû au fait que la symétrie que nous offrent les créations organiques, les plantes, les animaux et les hommes, est horizontale ou bi-latérale.

Il est évident maintenant que cette loi de la préexcellence du régulier sur l'irrégulier est loin d'être absolue. Même Kant, qui ne peut pourtant pas être accusé d'avoir eu le goût du bizarre et du bistourné, remarque que tout objet exactement régulier, qui se rapproche de la régularité mathématique, a quelque chose en soi qui répugne au goût, que la contemplation n'en occupe pas longtemps l'esprit, et qu'à moins que celui-ci n'ait expressément pour fin la connaissance ou quelque but pratique déterminé, il y

trouve un grand ennui[1]. Pour nous, qui avons posé comme une des lois esthétiques essentielles la variété dans l'unité, nous comprenons que la contemplation d'un objet absolument symétrique doive nous lasser très vite par sa monotonie. De plus il est clair que toutes les figures symétriques n'ont pas pour nous une égale valeur esthétique, et nous avons à nous demander laquelle, parmi les figures symétriques possibles, est celle qui cause à notre vue la plus grande jouissance, et s'il en est une. Or, si de tout temps les esthéticiens ont tenté de fixer une combinaison de lignes plaisant absolument et objectivement, l'on sait combien ce canon a varié d'époque à époque, et de théoricien à théoricien. Pour les anciens, c'est la circonférence qui fut la ligne parfaite, et l'on connaît la valeur symbolique que certaines écoles philosophiques avaient attribuée au cercle. Dans les temps modernes, Winckelmann a soutenu que la ligne de la beauté est elliptique, tandis que pour Hogarth c'est, dans une surface plane, la ligne ondulée, et, dans l'espace, la ligne serpentine qui constitue le type suprême du Beau. De nos jours certains esthéticiens, notamment Wolff dans ses *Contributions à l'esthétique de l'architecture,* ont considéré le carré comme la figure esthétique par excellence, et ont fixé en général le rapport 1 : 1 comme le rapport de dimension et de division le plus facilement saisissable et par conséquent le plus agréable, tandis que d'autres théoriciens, comme Thiersch et Hay, ont donné comme canon de la beauté formelle les rapports rationnels simples 1 : 1, 1 : 2, etc., probablement par analogie avec les rapports des oscillations musicales[2].

En général, sans vouloir en aucune façon décider lequel des types formels que nous venons de citer mérite la valeur absolue que l'on revendique pour lui, et sans examiner encore s'il est possible de trouver un type absolu de beauté géométrique, il nous semble que l'on peut soutenir, sans crainte d'erreur, avec Wundt, que les formes symétriques plaisent d'autant plus qu'elles sont plus complexes. Nous préférons sans aucun doute une croix symétrique à une circonférence ou à un carré, et même un carré, dont les côtés sont divisés en deux par l'horizontale et la verticale, à un carré simple, et une circonférence, divisée par une série de diamètres en secteurs égaux, à une circonférence vide et nue. Pour le groupement des figures qui se rapportent à des dimensions de hauteur, ce ne sont pas en général les groupements symétriques qui sont les plus agréables. D'après Wundt, toutes les proportions des formes se meuvent dans ce cas entre deux extrêmes, entre la

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 249; Barni, t. I, p. 135.
2. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. I, p. 184 et 185.

symétrie parfaite 1 : 1 et la relation $1 : \frac{1}{x}$ dans laquelle x désigne un nombre si grand que $\frac{1}{x}$ devient très petit par rapport à 1. Une proportion, qui dépasse la symétrie d'une façon à peine notable, plaît moins que celle qui s'éloigne davantage de la relation 1 : 1, vu que la première apparaît nécessairement comme une symétrie imparfaite que nous éprouvons tout naturellement le besoin de corriger. D'autre part, si dans la relation $1 : \frac{1}{x}$ la plus petite dimension est tellement inférieure à la plus grande que l'intuition n'aperçoit plus aucune commune mesure entre les deux, cette proportion nous déplaît absolument. C'est entre ces deux limites que doivent par conséquent se trouver les proportions qui nous plaisent. L'une de ces proportions est la fameuse *coupe d'or, goldener Schnitt*, de Zeising, d'après laquelle la plus petite dimension d'un objet doit se rapporter à la plus grande, comme la plus grande à la somme des deux. Si on appelle avec Zeising la plus petite dimension la mineure, et la plus grande la majeure, l'on trouve que le rapport entre les deux, d'après la coupe d'or, est un rapport irrationnel comme, par exemple, celui de la périphérie au diamètre, mais qui peut être représenté approximativement en nombres entiers par le rapport 3 : 5, d'une façon presque suffisante pour la vue, par le rapport 5 : 8, et d'une façon de plus en plus rapprochée par les rapports 8 : 13, 13 : 21, etc. ; toutes ces approximations sont encore accrues si l'on met en rapport le plus grand nombre de toute approximation précédente avec la somme du plus grand et du plus petit, de façon qu'on obtient 21 : 34, etc. L'expression mathématique exacte de la coupe d'or est obtenue par l'équation $\frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$ dans laquelle le signe + correspond au rapport de la majeure à la mineure = 1,61803, et le signe — au rapport de la mineure à la majeure = 0,61803, nombres dont se rapprochent les approximations que nous avons données tout à l'heure d'autant plus, qu'elles sont plus élevées [1].

Si nous nous demandons maintenant ce qu'il faut penser de cette proportion, qui lors de sa découverte a eu une très grande fortune, l'on peut tout d'abord faire observer avec Fechner, qu'en général toutes les tentatives faites pour trouver un type linéaire du Beau ont le défaut commun de partir d'hypothèses théoriques qui sont loin d'être évidentes, de ne pas distinguer entre les éléments directs du plaisir esthétique et les éléments associés, de donner à des conditions particulières des éléments directs du plaisir esthétique une valeur trop générale et trop exclusive, de ne

1. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, 185, 186.

tenir compte que des cas qui concordent avec l'hypothèse émise, de s'en tenir à des exemples trop compliqués comme le corps humain et des monuments, dans lesquels il est absolument impossible de séparer des facteurs formels proprement dits les facteurs associés, et dont les dimensions et les divisions sont trop variées pour qu'on puisse apercevoir clairement quel en est le rapport fondamental, et enfin d'omettre de répéter les expériences pour des cas extrêmement simples, ce qui seul permettrait de décider définitivement du bien fondé de l'hypothèse. Pour la coupe d'or en particulier, Fechner, dans une série d'expériences très intéressantes, relatées pour la première fois dans une dissertation intitulée *Zur experimentalen Aesthetik,* et répétées et développées dans les *Prolégomènes de l'esthétique,* a montré que la proportion, préconisée par Zeising, vaut en effet pour les rapports des différentes dimensions d'une forme, par exemple pour la hauteur et la largeur d'un carré, mais que, pour le groupement vertical des formes, la coupe d'or plaît beaucoup moins que la proportion 1 : 2[1]. S'il y a une règle générale pour toutes les proportions possibles, elle ne saurait être que celle-ci : qu'elles ont une valeur esthétique d'autant plus grande que l'œil peut les mesurer plus facilement.

Si du groupement nous en venons maintenant au contour des formes, nous avons déjà eu occasion de dire que, pour des raisons physiologiques, c'est la ligne légèrement cintrée qui correspond le mieux au mouvement naturel de l'œil, et qui, par conséquent, est la plus agréable. Nous avons tous senti, en contemplant des monuments, qu'une majorité de lignes droites et que notamment la brusque transition de droites, de direction déterminée, à d'autres, de direction différente, nous déplaît et nous choque. Si Hogarth a posé la ligne ondulée ou serpentine comme type linéaire suprême, il a eu tort en ce sens, que le degré de plaisir que nous causent les lignes courbes, comme celui que nous procure toute autre ligne, dépend avant tout de la concordance des contours avec la nature de l'objet représenté, mais raison en ce sens, qu'en général, abstraction faite de la nature de l'objet, une ligne légèrement ondulée nous plaît mieux que tout autre contour, à la condition que la courbure ne soit pas trop accentuée, ni qu'elle suive pendant trop longtemps le même sens. Dans le plaisir esthétique du contour comme dans tout plaisir du Beau, il est indispensable de tenir compte, à côté du facteur purement

1. Fechner, *Zur experimentalen Aesthetik*, Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, p. 555 et suivantes, et *Vorschule der Aesthetik*, t. I, p. 190 à 203.

formel, des facteurs intellectuels, c'est-à-dire de la nature des objets que ces formes sont destinées à incarner. Cela est vrai surtout quand il s'agit de la beauté organique. Tout le monde confessera que la beauté humaine ne jaillit pas uniquement de la régularité de ses formes : si cela était, une croix régulière ou un hexagone aurait une valeur esthétique supérieure à celle de l'être humain le plus accompli. Mais, d'autre part, la régularité du groupement des différentes parties du corps humain contribue certainement à l'impression esthétique qu'il produit. Le corps humain est bi-latéralement symétrique ; il est groupé de façon à permettre à l'œil d'embrasser toutes ses parties sans fatigue. Plus d'ailleurs qu'à ces proportions abstraites, l'impression esthétique des formes organiques est due, selon Wundt, à la répétition de parties homologues qui constituent dans le groupement vertical de ces parties une symétrie assez complexe, et l'on peut soutenir, qu'en général, c'est cette répétition et cette symétrie qui sont la loi de la beauté organique. Lorsqu'il s'agit de paysages et d'œuvres plastiques, cette règle garde sa valeur, mais là encore il faut se rappeler qu'elle est subordonnée à des conditions qui échappent au simple rapport formel, et qui dépendent du contenu que ces formes sont chargées de révéler, et du sens que le spectateur y attache [1].

Par conséquent, il semble que, là encore, nous soyons fondés à conclure qu'il n'y a pas de canon esthétique absolu, qu'il n'y a pas de type immuable de beauté formelle. Là comme plus haut pour les couleurs, — et d'après ce que nous avons dit du sentiment esthétique en général, cette conclusion s'imposait à nous *a priori* avant toute expérience, — il est impossible de soumettre la beauté formelle à des lois rigoureuses, vu que cette beauté formelle ne se présente jamais à nous, sauf dans les arts inférieurs, comme les arts industriels et d'ornementation, à l'état abstrait. Lorsque nous nous trouvons devant un monument, il nous est impossible de laisser agir sur nous les groupements des dimensions et les rapports des divisions, sans tenir compte du but auquel ils doivent servir, de la fin que l'artiste tente de réaliser. C'est ainsi que l'on arrive à comprendre comment nous pouvons goûter également les différents styles de l'architecture, aussi bien les merveilles d'harmonie, de mesure, d'eurhythmie, qu'ont réalisées dans leurs temples les artistes grecs, que les constructions gigantesques et bizarres, semblant braver toutes les lois de la pesanteur, véritables paradoxes architecturaux, comme les a appelées Renan, qu'a créées

1. Wundt, *Physiologische Psychologie*, t. II, p. 214 à 219.

la ferveur des « logeurs du Bon Dieu » du moyen âge ; que les lourds et massifs monuments, capables de défier toutes les atteintes du temps et des éléments, qu'a édifiés la ténacité des architectes romains ; que même les halls légers aux nervures de fer apparentes, à la couleur cuivrée, tamisée par des incrustations de majolique bleue, par lesquels nos architectes contemporains essaient de créer un style nouveau, approprié aux matériaux de construction que l'outillage de la science moderne a mis en œuvre. Pour les formes comme pour les contours, les règles auxquelles l'esthétique est obligée de s'arrêter sont extrêmement larges et vagues, et ne sauraient entraver en aucune façon le libre développement de l'artiste et la libre adhésion donnée à ses créations par les connaisseurs.

XVII

C'est à la même conclusion que nous allons arriver, en nous tournant maintenant des arts de la vue aux arts de l'ouïe. L'on sait que les lois formelles de l'ouïe, au point de vue physique et physiologique, ont été découvertes par l'illustre physicien Helmholtz, et exposées dans sa magistrale *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*. Helmholtz y a donné successivement la théorie des harmoniques, des timbres, des accords, de la gamme et des tonalités. Il a montré en premier lieu, qu'un son musical est un son causé par des mouvements rapides et périodiques d'un corps sonore, tandis qu'un bruit est un son causé par des mouvements non périodiques de ce corps. Il a montré ensuite que, quand nous entendons un son, notre oreille n'entend pas seulement ce son dit fondamental, dont la hauteur dépend de la durée de la vibration, mais encore tout un ensemble de sons plus élevés dits harmoniques, dont la série est la même pour tous les sons musicaux, c'est-à-dire qui correspond à un mouvement périodique de l'air, et qui comprend l'octave supérieure du son fondamental, la quinte de cette octave, la seconde octave au-dessus, la tierce majeure et la quinte de cette octave, exécutant respectivement deux fois, trois fois, quatre fois, cinq fois, et six fois plus de vibrations que le son fondamental. Les nombres de vibrations de ces harmoniques sont des multiples entiers du nombre de vibrations du son fondamental, et si, dans la plupart des cas où le hasard seul a présidé à l'assemblage des

sons, le mouvement de l'air dans l'oreille n'est pas périodique, c'est-à-dire ne produit pas des sons proprement dits, mais des bruits ou du moins des sons entrecoupés de bruits, il se peut, lorsque nous voulons former des accords musicaux consonnants, qu'une masse sonore composée donne un mouvement aussi exactement périodique qu'un son musical simple, ce qui arrive lorsque tous les sons qui composent cette masse ont comme nombre de vibrations des multiples entiers d'un seul et même nombre, ou, ce qui revient au même, lorsque tous les sons peuvent, d'après leur hauteur, être considérés comme les harmoniques d'un seul et même son fondamental. Il a ensuite rappelé et expliqué la loi de Ohm, d'après laquelle tout mouvement de l'air, correspondant à une masse sonore composée, peut se décomposer en une somme de vibrations simples, pendulaires, à chacune desquelles correspond un son simple que l'oreille perçoit, et dont la hauteur est déterminée par la durée de la vibration correspondante. Puis, après avoir démontré cette loi, il a posé pour les harmoniques les trois principes suivants : 1° les harmoniques, correspondant aux vibrations simples d'un mouvement aérien composé, existent dans la sensation, bien que n'arrivant pas toujours à la perception consciente. 2° On peut en avoir la perception consciente sans autre secours qu'une direction régulière imprimée à l'attention. 3° Même dans les cas où ils ne sont pas perçus isolément et où ils se fondent dans la masse, leur existence est accusée dans la sensation par la modification du timbre; en particulier l'impression de la plus grande hauteur des sons partiels se traduit d'une manière caractéristique par plus d'éclat, par plus d'acuité du timbre. Il a donné après sa célèbre théorie du timbre, dont il a expliqué les différences par l'addition au son fondamental de différentes harmoniques. Cela étant donné, il a abordé l'étude des interférences et des battements des sons, et prouvé qu'un son roulant, intermittent, produit le même effet sur les nerfs de l'ouïe que la lumière vacillante sur les nerfs de la vue et le frottement sur la peau, c'est-à-dire qu'il détermine dans l'organe une sensation beaucoup plus intense et plus désagréable qu'un son régulièrement prolongé. Grâce à cette théorie du battement, appliquée aux harmoniques, il a pu rendre compte du phénomène capital des sensations musicales, de la consonnance et de la dissonance, la consonnance résultant de ce que deux sons simultanés, par exemple dans une octave, une douzième ou une quinte naturelle, résonnent d'une manière régulière et sans se troubler mutuellement, tandis que, pour deux autres sons simultanés, l'octave et la quinte fausses, une partie de la masse sonore se divise en secousses

isolées, en sorte qu'ils ne peuvent coexister l'un à côté de l'autre sans provoquer l'un dans l'autre des perturbations réciproques : les deux premiers sont dits consonnants, les deux seconds dissonants. Ce qui vient d'être dit pour deux sons simultanés, formant des intervalles déterminés, vaut pour l'émission simultanée de plus de deux sons, c'est-à-dire pour les accords qui seront évidemment consonnants, quand les sons qui les constituent sont consonnants deux à deux[1].

Si nous examinons les lois que nous venons d'énumérer, et dans le détail desquelles il nous est évidemment impossible d'entrer, au point de vue de leur rapport au plaisir et au déplaisir, nous en arrivons à un principe, que nous avons longuement exposé au début de ce chapitre, au principe formel, par excellence, à savoir au principe de la liaison du multiple, au principe suivant lequel tout plaisir formel repose sur une connexion facilement perceptible des représentations. Helmholtz a dit lui-même en propres termes : « nous ne sommes pas éloigné de penser que même le mystère suprême de la beauté artistique, à savoir le plaisir miraculeux qu'elle nous fait ressentir, réside essentiellement dans le sentiment du flux facile, harmonieux et vivace de nos séries de représentations, qui, malgré des méandres nombreux, convergent cependant comme d'elles-mêmes vers un but commun, nous révèlent des lois jusque-là cachées, et nous permettent de plonger jusqu'aux dernières profondeurs des sentiments de notre propre âme[2] » ; et c'est en effet ce flux aisé et harmonieux, cette liaison facile et vivante des sensations et des représentations, qui explique le plaisir que nous causent l'harmonie, la consonnance et le rhythme.

Il semblerait qu'après avoir analysé ainsi scientifiquement nos sensations auditives, et soumis à des lois les harmoniques, les timbres, les consonnances et les accords, Helmholtz pût et dût, en abordant la musique proprement dite, tirer simplement les conséquences de ces lois, et en déduire *a priori* les principes des affinités des sons, des gammes, des tonalités et les règles élémentaires de la composition. Or, il n'en est rien. « Si, dit Helmholtz, nous avons déjà parlé dans la théorie des consonnances d'intervalles ou d'accords agréables ou désagréables, il ne s'agissait là que de l'impression sensorielle, immédiatement produite sur

1. Helmholtz, *Théorie physiologique de la Musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction française, 1868, p. 11, 30, 31, 39, 44, 45, 91, 93 à 96, 207 à 217, 230 à 237, 272 à 282.

2. Helmholtz, *L'Optique et la peinture* dans les *Principes scientifiques des Beaux-Arts* de Brücke, p. 223.

l'oreille par une combinaison isolée de plusieurs sons, abstraction faite de toute considération de contraste ou d'expression artistique, il ne s'agissait que du bien-être des sens et non du Beau esthétique. » Ce qui distingue, en effet, pour le grand physicien, les lois relatives aux plaisirs des sens de celles qui ont trait au Beau esthétique, c'est que ces dernières se heurtent presqu'à chaque instant à des variations historiques ou nationales du goût. « Une combinaison de sons simultanés peut être plus ou moins dure qu'une autre, cela ne dépend que de la structure anatomique de l'oreille et non de mobiles psychologiques. Mais le degré de dureté, que l'auditeur consent à tolérer comme un moyen d'expression musicale, dépend du goût et de l'habitude[1]. » Aussi la limite séparative entre les consonnances et les dissonances, les gammes, les modes et les modulations a-t-elle subi de nombreuses modifications, et Helmholtz a-t-il pu poser comme loi, que le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique, ne repose pas sur des lois naturelles, mais qu'il est au contraire la conséquence de principes esthétiques, qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore. Ce n'est pas que l'auteur de la théorie physiologique de la Musique prétende que le choix des éléments de la technique musicale soit purement arbitraire, et qu'il ne puisse se déduire de lois plus générales. Une fois qu'on est parvenu à définir d'une manière précise le but qu'ont poursuivi des artistes dans un style donné, on peut déterminer ensuite plus ou moins exactement pourquoi ils ont été forcés de suivre telle ou telle règle et d'adopter tel ou tel moyen technique. Mais « la définition du but principal poursuivi par chaque école artistique, et du principe fondamental de chaque style, n'est pas une question qui rentre dans les attributions de la science; elle doit au contraire être résolue au moyen des résultats des recherches historiques et esthétiques. » Partant de ce principe, Helmholtz montre que de même que les styles de l'architecture ont varié d'époque à époque et de nation à nation, depuis les huttes des sauvages jusqu'à nos palais modernes, de même on peut distinguer en musique différents principes de style, qu'il réduit aux trois types principaux de la musique homophone, polyphone et harmonique, qui ont régné dans l'antiquité, au moyen âge et dans les temps modernes, et qui s'expliquent par des particularités historiques. « Pas plus que l'ogive gothique, nous ne devons considérer notre gamme majeure comme un produit de la nature, ou du moins cela n'est admissible qu'en tant que toutes

1. Helmholtz, *Théorie physiologique de la Musique*, p. 305, 306.

deux sont la conséquence nécessaire et naturelle d'un principe de style librement adopté [1]. »

Nous ne pouvons pas songer ici à résumer même succinctement la très intéressante histoire tracée par Helmholtz des différentes périodes de la musique. Ce qui nous importe, pour le problème que nous examinons, ce sont les conclusions auxquelles arrive l'illustre physiologiste, et qui sont bien celles que les assertions que nous avons citées tout à l'heure ont laissé prévoir. Nous trouvons, dit-il, depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours, et chez tous les peuples qui ont fait de la musique, l'unanimité la plus absolue à choisir, dans le nombre infini des valeurs que peut prendre la hauteur du son variant d'une manière continue et que peut percevoir l'oreille, certains intervalles déterminés qui forment l'échelle sonore sur laquelle se meut la mélodie. Mais quant au choix des intervalles, c'est là une question dans la solution de laquelle se manifestent les variétés du goût national, car le nombre des gammes en usage chez les différents peuples est assez considérable [2]. Ainsi, pour l'établissement de la gamme, il est des intervalles, ceux qui se distinguent de tous les autres même peu différents par l'absence de battements, les consonnances, dont quelques-unes l'octave, la quinte et la quarte, se retrouvent dans toutes les gammes connues. On en a induit, pour expliquer l'origine des gammes, que toute mélodie naît d'une harmonie qu'on imagine en soi-même, et que la gamme, mélodie principale du ton, provient de la décomposition de l'accord fondamental en ses éléments constitutifs. Helmholtz a montré que si ce point de vue est exact pour les gammes modernes, du moins en tant qu'elles ont été modifiées suivant les exigences de l'harmonie, il ne l'est pas pour la gamme en général, vu qu'elle a fait son apparition dans l'histoire bien longtemps avant les premières expériences sur l'harmonie. Même aujourd'hui, un assez grand nombre d'Orientaux, musicalement bien doués, répugnent à notre harmonie, et il n'est pas douteux que le sentiment de l'accompagnement harmonique n'ait été absolument inconnu aux anciens compositeurs de musique homophone. Il en est de même de l'hypothèse émise par Rameau d'une basse fondamentale, sous-entendue dans la construction d'une mélodie à une voix ou d'une gamme, qui, elle aussi, peut valoir pour les compositeurs modernes, mais qui est tout à fait insoutenable pour des musiciens qui n'auraient jamais entendu de musique harmonique et n'en connaîtraient même pas

1. Helmholtz, *loc. cit.*, p. 309.
2. *Ibid.*, p. 334.

l'existence[1]. Par conséquent, sans examiner la genèse des différentes gammes à cinq sons, des gammes chromatiques, diatoniques, etc., ni les différents modes employés par les Grecs, le moyen âge et les temps modernes, nous pouvons conclure que pas plus qu'il n'y a de lois esthétiques absolues, indépendantes du temps et de l'espace, pour les assemblages des couleurs et pour les groupements des formes, il n'en saurait y avoir pour les assemblages des sons. Dans la musique comme dans la peinture, le libre talent de l'artiste, formé par les différentes influences physiques et historiques qu'il a subies, triomphe des lois physiques et physiologiques, se les soumet au lieu de se subordonner à elles, et les fait servir, comme des instruments, à la réalisation d'un idéal librement choisi et librement exécuté.

Nous venons de montrer pour les deux facteurs que, pour la commodité de notre examen, nous avions distingués dans l'impression esthétique, pour le facteur sensible et pour le facteur formel, que non-seulement toute universalité et toute nécessité véritable et rigoureuse du sentiment du Beau est inconcevable, mais que même cette universalité et cette nécessité « supposée et comparative », que Kant traite avec tant de dédain, est inadmissible. Si maintenant nous examinions le troisième facteur de l'impression esthétique, c'est-à-dire le facteur associé, il est évident que là l'instabilité et la contingence du sentiment du Beau sont infiniment plus grandes encore. Nous avions séparé dans ce facteur associé lui-même, le facteur associé direct du facteur associé indirect. Or, si pour le premier, l'on est encore fondé à réclamer une adhésion unanime, si devant les objets naturels dont la vue nous est familière, on peut prétendre légitimement à ce que tous les spectateurs joignent aux sensations qui émanent d'eux les mêmes images et les mêmes concepts, il est évident que pour le second, pour le facteur indirect, on ne saurait demander rien de pareil, et que là l'association dépend de l'expérience individuelle de chacun d'entre nous. Quant au symbolisme sympathique auquel nous avions subordonné et réduit en dernière analyse les trois éléments sensible, formel et associé, il est hors de doute que pour lui aussi, comme pour chacun de ceux-là en particulier, l'universalité et la nécessité, et même la généralité ne peuvent être soutenues : il dépend de chacun d'entre nous de donner aux choses mortes la vie et la personnalité qui en font des objets esthétiques, et chez chaque contemplateur cet acte de création peut s'opérer différemment. Nous pouvons donc conclure en toute certitude que, non-seulement le

1. Helmholtz, *loc. cit.*, p. 334, 335.

sentiment esthétique n'est pas universel et nécessaire dans le sens kantien de ce terme, mais encore, qu'en bonne logique, il n'est même pas général.

XVIII

Kant, nous le savons, n'a pas songé à contester la divergence qui, en fait, a régné de tout temps en matière esthétique. Il a admis, nous l'avons vu, la multiplicité des idéals du Beau et les deux « lieux communs » du goût sont que chacun a son goût, et qu'on ne saurait disputer du goût. Il a beau après cela définir le goût: la faculté de juger du Beau d'une façon universelle et nécessaire, il est clair que cette définition est en contradiction flagrante avec sa théorie de l'idéal, et avec l'affirmation indéfiniment répétée dans la Critique du Jugement, que chacun d'entre nous éprouve, devant les spectacles de la nature et ceux de l'art, un sentiment spontané et irrésistible d'attraction ou de répulsion, et que malgré toutes les bonnes raisons que les théoriciens peuvent opposer à ce sentiment, nous ne laissons pas que d'y persévérer. Aussi bien n'y a-t-il pour résoudre l'antinomie qui consiste, d'une part, dans le fait indubitable des divergences du goût, et de l'autre dans la prétention tout aussi incontestable de la plupart des théoriciens à revendiquer pour le sentiment et le jugement esthétiques, sinon l'universalité et la nécessité rigoureuse que Kant revendique pour eux, tout au moins la prétention de valoir pour une époque, pour une nation, ou plus modestement pour un moment et pour un groupe social déterminé, aussi bien n'y a-t-il pour résoudre cette antinomie qu'un seul moyen, c'est d'examiner psychologiquement ce que c'est que le goût, comment il se forme, grâce à quelles influences il parvient à se fixer, et à devenir, de particulier et d'individuel qu'il semble bien être à l'origine, sinon universel, tout au moins général.

Il nous semble que le goût peut être défini d'une façon très générale et en dehors de toute préoccupation théorique, la faculté de juger du Beau d'une façon immédiate et spontanée. Sans attacher trop d'importance à l'étymologie des mots, il est bon de rappeler, et Kant le fait lui-même, que le terme a été emprunté à celui d'entre nos sens qui semble avoir la conscience la plus nette et la plus immédiate de ce qui lui est agréable ou désagréable. S'il peut y avoir incertitude sur ce qui plaît ou déplaît à notre œil, à notre

oreille; à notre sens musculaire, il n'en va pas de même pour le goût, qui distingue très clairement le doux de l'amer et de l'acide, et qui décide immédiatement, sans hésitation ni délibération, de ce qui lui agrée ou lui répugne. Et cela paraît tout naturel si l'on songe que ce sens est de tous le plus immédiatement utile à l'individu, qu'il est au service de l'instinct le plus puissant de la nature humaine, l'instinct de nutrition, et que par conséquent il a fallu pour la conservation de l'espèce, qu'il sût distinguer nettement et rapidement entre ce qui est utile et ce qui est nuisible à l'organisme. Ce qui semble donc distinguer le goût en général, quel que soit l'objet auquel il s'adresse, de tout autre jugement c'est — et c'est là un caractère sur lequel nous avons longuement insisté dans tout le cours de ce travail — l'immédiateté et la spontanéité. C'est bien parce que le sentiment est, lui aussi, de toutes les facultés de l'homme la plus spontanée, celle qui se manifeste de la façon la plus imprévue et la plus irrésistible, que nous avons fait du goût un jugement de sentiment, et non pas un jugement intellectuel, le jugement de sentiment se distinguant précisément du jugement intellectuel par le fait que, quand nous jugeons par le sentiment, nous ne nous rendons pas compte des motifs de notre jugement, tant il est rapide, et nous ne visons en aucune façon à nous en rendre compte. Pour bien comprendre cette particularité du goût, on n'a qu'à se rappeler ce que c'est que la conscience, qui est une sorte de goût moral. En face d'une série d'actions possibles et surtout après l'accomplissement d'un acte, nous sentons en nous une voix, très nette, dans la plupart des cas, qu'il nous est impossible d'étouffer, qui nous révèle très clairement, si nous avons bien ou mal agi.

Seulement, pour le goût comme pour la conscience, nous nous heurtons à une très grosse difficulté. Après un acte déterminé nous entendons en nous, avons-nous dit, une voix qui décide de la légitimité ou de l'illégitimité de notre action. Mais qui nous garantit que cette voix ne nous trompe point, qui nous assure que la règle morale d'après laquelle nous nous jugeons nous-mêmes est absolument valable, qui érigerons-nous en juge de la validité ou de la non-validité de cette règle ? On sait comment Kant est sorti ou a cru sortir de la difficulté : notre conscience a bien jugé lorsque, du motif qui a guidé notre action, nous pouvons faire une loi universelle. Il en est de même du goût. Lorsqu'un spectacle de la nature ou un objet de l'art nous ont paru beaux, lorsque nous avons éprouvé pour lui un attrait immédiat, spontané et invincible, qui nous dit que nous avons eu raison d'éprouver le sentiment que nous avons ressenti, qui nous dit que nous avons bien jugé, et

quel juge choisir pour décider en dernier ressort du bien-fondé ou du mal-fondé de notre sentiment? Sans doute, pour les théoriciens qui admettent que le Beau a une existence objective dont il nous est possible de déterminer la nature, le problème est infiniment plus facile ; une fois la nature du Beau objectif fixée, nous aurons un criterium infaillible du goût. Seulement, d'une part, pour Kant, ce n'est pas le goût qui est en fonction du Beau, mais bien le Beau qui est en fonction du goût, et, de l'autre, pour nous, sans que nous puissions traiter ici encore du problème de la nature objective du Beau, il ressort clairement de ce que nous avons dit du jugement et du sentiment esthétiques, que nous ne pouvons admettre une seule essence du Beau, restant identique malgré le nombre infini et la divergence de ses manifestations.

La solution qu'a donnée Kant de la difficulté est au fond absolument analogue à celle qu'il a donnée au problème moral. De même qu'une action est bonne, non-seulement pour nous, mais encore objectivement, quand nous pouvons vouloir que le motif de notre action puisse devenir une loi universelle, de même nous avons raison de croire que nous avons bien jugé d'une impression esthétique, non-seulement pour nous mais objectivement, lorsque nous pouvons vouloir que ce jugement puisse devenir universel et nécessaire. Nous l'avons dit et répété à différentes reprises, l'universalité et la nécessité du goût ne sont compréhensibles que par analogie avec l'universalité et la nécessité morales. A côté de l'impératif catégorique moral, Kant a posé un impératif catégorique esthétique, que nous avons formulé dans ces termes : juge du Beau de telle sorte que ton jugement ait le droit de prétendre à devenir universel et nécessaire. En d'autres termes, si le goût est la faculté de juger immédiatement et spontanément de ce qui nous plaît en effet, le *bon goût* est la faculté de juger immédiatement et spontanément de ce qui *doit* nous plaire.

Seulement Kant ne s'est pas aperçu que et son jugement moral et son jugement esthétique, n'échappent pas, malgré tout, à la subjectivité et, par conséquent, à la particularité. L'impératif catégorique esthétique, le seul dont nous ayons à nous occuper ici, consiste à juger de telle sorte que nous puissions vouloir que notre jugement devienne universel et nécessaire. Or, qui ne voit combien l'universalité et la nécessité esthétiques, fondées sur cet impératif, doivent être précaires? Est-ce que toutes les fois que nous jugeons qu'une forme d'art est belle, nous n'avons pas la prétention de l'imposer à l'adhésion unanime de nos contemporains, et est-ce que les critiques et les amateurs, qui prônent les formes d'art les plus opposées, ne réclament pas cette adhésion unanime avec une conviction éga-

lement ferme et passionnée ? Kant, nous l'avons vu, après avoir tenté de démontrer la légitimité de la prétention du jugement esthétique à l'universalité et à la nécessité, a renoncé à son entreprise : cette prétention, a-t-il avoué, n'est qu'un besoin, un desideratum de la raison de produire un accord universel entre les sentiments humains. Mais même si nous accordions cela, qui ne voit que le point saillant de la question est de savoir quand, devant quels objets, nous avons le droit d'en appeler à ce sens commun esthétique qui, de l'aveu de Kant d'ailleurs, n'existe pas en fait, qui n'est pas une faculté originale et naturelle, mais qui n'est que l'idée, l'idéal d'une faculté artificielle, qu'il faut que nous acquérions. Nous aurons tout à l'heure encore à examiner si la question, même posée en ces termes, si l'universalité et la nécessité, même réduites à ce minimum, même ramenées à un idéal de la raison, sont à l'abri de toute objection. Mais ce que nous pouvons décider dès maintenant, c'est que l'impératif esthétique, moins encore que l'impératif moral, n'est un impératif catégorique. A supposer que ce soit un impératif en général, à supposer qu'il faille admettre dans le domaine du Beau un impératif quelconque, — ce que nous contesterons, — en tout cas cet impératif est un impératif hypothétique qui devrait s'énoncer ainsi : juge de telle sorte du Beau que ton jugement soit universellement et nécessairement valable, si tu veux qu'il y ait entre les sentiments de tous les hommes un accord unanime.

En fait, si tant est que le goût prétende à l'universalité et à la nécessité, il est incontestable que cette prétention n'a jamais, à aucune époque ni chez aucune nation, été couronnée de succès. Il serait trop facile de montrer combien le goût a varié depuis l'origine des arts. Est-il besoin de rappeler comment en architecture au temple grec a succédé la cathédrale gothique ; comment en peinture les écoles les plus différentes se sont succédé dans l'estime des amateurs ; comment et combien ont varié les genres poétiques, depuis l'épopée homérique jusqu'au roman contemporain, depuis les hymnes de Pindare jusqu'aux lieds de Gœthe et de Heine, depuis la tragédie d'Eschyle jusqu'aux drames sociaux de Dumas et d'Ibsen ? Ce serait là un thème de développement très facile, sur lequel il nous paraît inutile de nous étendre. Nous n'avons d'ailleurs qu'à renvoyer aux études esthétiques de Taine, qui a montré avec une incomparable virtuosité de style comment, d'après le milieu physique et historique, ont évolué les arts, combien d'idéals divers se sont disputé l'imagination des peuples, comment, par exemple, le type idéal du héros qui, dans l'antiquité, était l'animal humain, vigoureux et souple, plus soucieux du développement

de ses muscles que de la délicatesse et de la profondeur de son âme, est devenu au moyen âge le chevalier, gardien de toutes les vertus, respectueux de la femme et de la foi, au XVII^e^ siècle le courtisan poli et disert, au XIX^e^ enfin, le plébéien affamé de toutes les jouissances, désabusé de tout avant d'avoir usé de rien, romanesque et mélancolique d'abord, pessimiste et cynique ensuite.

D'ailleurs, nous n'avons pas besoin d'avoir recours à Taine ni à des périodes historiques éloignées de la nôtre. Les phénomènes du goût sont de ceux dont il nous est donné à tous d'étudier de nos jours les évolutions et les révolutions. A combien de ces révolutions et de ces évolutions n'a-t-il pas été donné d'assister à ceux qui, comme l'auteur de ce livre, ont atteint trente ans? En peinture, nous avons vu acclamer tour à tour les naturalistes de l'école de Courbet et de Manet avec les tachistes, les pointillistes, etc., etc., les paysagistes coloristes, derniers survivants de la période héroïque de 1830, les idéalistes aux couleurs tamisées et pour ainsi dire immatérielles comme Puvis de Chavannes, et enfin les symbolistes, imitateurs lointains, à l'exemple des préraphaélistes anglais, de Botticelli et de Fra Angelico. En musique, après avoir entendu exécrer l'auteur de *Parsifal*, et traiter toutes ses œuvres d'accumulation cacophone de bruits antimusicaux, nous avons vu triompher ses opéras dans nos théâtres nationaux, et se former tout un cénacle de jeunes musiciens, partisans intransigeants du *Leitmotiv*, de la mélodie continue, du drame musical. En poésie, après le plein épanouissement de la gloire de Victor Hugo, nous en avons vu pâlir peu à peu le rayonnement; nous avons vu ensuite l'avènement de l'école parnassienne et le triomphe de son protagoniste Leconte de Lisle, et nous voyons aujourd'hui de jeunes poètes, partis de principes absolument opposés à ceux qu'incarnait l'illustre auteur des *Poèmes barbares*, s'insinuer peu à peu dans la faveur des lettrés. Dans le roman, évolutions tout aussi rapides et révolutions tout aussi radicales. Tout d'abord c'est l'idéalisme romanesque à la Feuillet qui semble correspondre le mieux au goût du grand public ; puis c'est le naturalisme romantique et pessimiste de Zola qui, après avoir soulevé d'unanimes protestations, obtient une vogue sans précédent, et semble s'être emparé d'une façon définitive du goût des lecteurs ; enfin depuis une dizaine d'années nous assistons à la déchéance progressive du roman selon la formule préconisée par les prétendus héritiers de Balzac, et au retour d'une forme de roman qui, pour se réclamer de Stendhal et pour affecter de grandes prétentions psychologiques, n'en appartient pas moins au type idéaliste et romanesque qui semblait définitivement tombé en désuétude. Pour le drame enfin, notre génération

a commencé par applaudir frénétiquement aux représentations triomphales d'*Hernani* et de *Ruy-Blas*, puis elle a vu le goût du public se détacher peu à peu du drame en vers, et se tourner de plus en plus vers les cruelles enquêtes sociales de Dumas fils. Enfin, malgré les attaques incessantes des critiques les plus influents, nous voyons triompher peu à peu les drames, si hautainement dédaigneux de tout ce qu'on est convenu d'appeler le métier dramatique, d'Henrik Ibsen.

Rien n'est donc plus certain que les évolutions et les révolutions du sentiment esthétique, qui semblent s'opposer absolument à tout établissement d'une règle, d'une loi, d'un canon universellement valable du Beau. A cette divergence des opinions esthétiques, il faut ajouter immédiatement, comme un phénomène connexe, l'incertitude du goût. Tous ceux qui ont assisté à une « journée de vernissage » savent combien la plupart des visiteurs sont embarrassés pour savoir devant quel tableau il est de bon goût de s'arrêter, et devant quels autres il faut passer dédaigneusement.Dans un musée, ces scrupules n'existent pas. On sait que là il faut tout admirer et l'on admire de confiance. On n'a pas le droit de ne pas s'extasier devant des tableaux qui sont signés de noms illustres, pas plus que de bailler à une pièce ennuyeuse émanant d'un dramatiste célèbre. Mais quand il s'agit d'un Salon où, à côté d'artistes connus, exposent pour la première fois de jeunes peintres, dont la presse n'a pas encore révélé le nom; quand il s'agit d'écrivains non encore consacrés par la renommée, ce ne sont pas seulement les gens du monde qui se croient obligés d'avoir du goût, mais encore les connaisseurs et les critiques de métier, qui se sentent hésiter. Ce serait une expérience piquante, mais à laquelle se prêteraient sans doute bien peu d'artistes, que de demander à un peintre ou à un écrivain, dont le public est habitué à accueillir toute œuvre nouvelle avec faveur, d'exposer ou d'en publier une sous un pseudonyme. D'ailleurs l'histoire de la littérature a ménagé de très intéressantes expériences de ce genre. On sait avec quel enthousiasme ont été accueillis dans toute l'Europe, non-seulement par la moyenne des lecteurs mais encore par des poètes comme Klopstock, Schiller, Gœthe et Musset, les poèmes d'Ossian, tant que l'on a cru qu'ils émanaient réellement d'un vieux barde des hauts plateaux d'Ecosse, et avec quel mépris on en a parlé, depuis le moment où on a su que l'auteur en était Macpherson, comme si le nom de l'auteur pouvait changer quoique ce fût au mérite de l'œuvre.

Le goût est donc aussi variable qu'incertain, voilà la conclusion à laquelle il nous est impossible de ne pas arriver, quand nous

consultons l'histoire des arts et des civilisations, ou quand nous voulons nous donner simplement la peine de regarder ce qui se passe autour de nous. Il s'agit maintenant d'expliquer d'où proviennent cette incertitude et cette variabilité du sentiment esthétique ; pourquoi la beauté qui prétend à un assentiment absolu ne sait pas faire valoir cette prétention ; comment, devant exercer un attrait toujours égal et universel, elle laisse tant d'entre nous insensibles à certaines de ses manifestations qui en ravissent tant d'autres ; il s'agit de se demander, en un mot, si, malgré cette divergence et cette incertitude, il est possible d'arriver en matière du Beau à un accord et à des conclusions sinon certaines tout au moins probables, ou s'il faut se résigner à ce que Kant a appelé le second lieu commun du goût, à savoir à la proposition qu'on ne peut pas discuter du goût, ce qui veut dire qu'il est impossible de décider définitivement toute discussion relative à des questions d'art.

Nombre de grands philosophes, depuis Platon jusqu'à Schelling et Hegel, ne l'ont pas pensé. Les grands idéalistes allemands ont soutenu que le développement tout entier de l'esprit humain s'est fait sous l'influence d'une Idée, de l'Idée absolue, de l'Idée de Dieu, et que toutes les divergences du goût ne sont que les moments, les phases, les étapes, les émanations s'exigeant, se complétant les unes les autres, dans lesquelles l'Idée du Beau se manifeste, s'incarne successivement, sans pouvoir épuiser toute sa force créatrice dans une seule forme particulière et limitée. Toute étape inférieure aspire nécessairement vers l'étape supérieure dont elle est la condition, et l'ensemble des étapes vers celle qui s'est incarnée dans la représentation momentanée de l'Idée suprême. L'on sait comment Hegel a construit, d'après le schème général de la thèse, de l'antithèse, et de la synthèse, non-seulement l'histoire du Cosmos, non-seulement l'histoire de l'Idée philosophique, mais encore l'histoire des formes d'art. Cette explication des différences du goût est certes extrêmement intéressante, et nous aurons l'occasion de montrer tout le parti qu'en a tiré Hegel dans les admirables chapitres de son esthétique consacrés à l'évolution des formes d'art. Mais qui ne voit que cette explication des révolutions du goût est intimement liée à un système philosophique général, et que si celui-ci s'écroule, celle-là est irrémédiablement entraînée dans sa chute ? Qui ne voit que cette explication panthéiste du Beau se heurte aux graves objections qui ont été adressées de tout temps à tous les systèmes, qui font jaillir la multiplicité d'une essence primitivement unique ? Qui ne comprend que malgré les positions, les oppositions, et la synthèse qui

réunit la thèse à l'antithèse, de Hegel, que malgré les « puissances » de Schelling, nous ne pouvons nous expliquer pourquoi l'essence une et identique du Beau s'est divisée et multipliée, pourquoi elle s'est incarnée précisément dans telles formes et non dans telles autres, et qui ne se rappelle les artifices dont ont usé et abusé les Hégéliens, pour faire concorder la réalité avec leurs schèmes préconçus ? Aussi bien ne nous paraît-il ni possible, ni légitime d'expliquer le goût, ses divergences et ses incertitudes, par des hypothèses métaphysiques. Le goût, le sentiment esthétique est, comme tous les autres sentiments, un phénomène essentiellement psychologique, et c'est psychologiquement qu'il faut essayer d'en découvrir la genèse et d'en suivre le développement.

Tout d'abord, — et l'observation est de Fechner, — il faut remarquer que les objets se présentent au spectateur sous des points de vue très différents. Or, chacun d'entre nous peut, parmi ces points de vue, en choisir un ou plusieurs qui ne soient pas nécessairement ceux que choisiront un grand nombre d'autres spectateurs. C'est ainsi que devant un tableau, tel se préoccupe avant tout du sujet, tel autre du dessin, un troisième de la couleur; que devant une pièce de vers, le philosophe est frappé avant tout par les idées générales que le poète a développées ; l'homme politique par l'influence sociale salutaire ou dangereuse que le poème pourra exercer sur la masse des lecteurs; l'artiste par-dessus toutes choses, par la technique, le choix des mots et des rhythmes, et la rime. On comprend très bien de cette façon comment une seule et même œuvre peut produire sur des spectateurs, de nationalités et de conditions différentes, les impressions les plus opposées. Dugald Stewart déjà montre dans une page très piquante les différents sentiments que peut provoquer chez différents spectateurs la vue d'un paysage. James Sully cite la réponse caractéristique d'un paysan, à qui un touriste anglais faisait remarquer la splendeur d'un site de la Corniche : certes, ce champ de pommes de terre — il s'en trouvait un dans un coin du paysage — est merveilleux. Fechner raconte qu'un soldat, que l'on avait conduit à la galerie de Dresde, devant la merveilleuse madone de Raphaël, avait trouvé que, somme toute, la Sainte-Vierge ressemblait à une belle paysanne ivre, et qu'un médecin, connu par des publications d'hygiène populaire, en face du même tableau, s'était écrié en fixant l'Enfant-Dieu : l'enfant a les pupilles dilatées, il a des vers, il faut lui donner des pilules.

On comprend donc sans peine que chacun d'entre nous envisage un spectacle de la nature ou une œuvre d'art d'après des points de vue particuliers. La grande question est de savoir s'il est pos-

sible de déterminer lequel, parmi ces points de vue, doit l'emporter sur tous les autres, lequel est véritablement esthétique, et à quelle juridiction nous devons nous adresser pour en décider en dernier ressort. Evidemment la première réponse que feront tous ceux qui nous ont suivis jusqu'ici, c'est que c'est le sentiment qui est le juge suprême en matière du Beau. Mais étant donné que les contestations du goût sont précisément des contestations de sentiment, le sentiment ne peut pas être juge et partie dans la même cause, et, par conséquent, c'est à une autre instance que nous devons recourir. Après le sentiment, c'est tout naturellement à l'entendement que tout le monde pensera, et l'entendement a essayé, en effet, de fixer des critères du Beau. Seulement ces critères ont, eux aussi, varié de nation à nation, d'école à école, de théoricien à théoricien. Nous ne nous donnerons pas ici la facile satisfaction d'énumérer toutes les définitions du concept du Beau proposées par les philosophes anciens et modernes. Il nous suffit de constater que, jusqu'ici, on n'est point parvenu à trouver un principe qui eût satisfait toutes les écoles, un canon qui eût été adopté par tous les artistes et par tous les critiques, un « schibboleth » esthétique à l'abri de toute discussion. Nous voilà donc ramenés à notre point de départ : dans l'impossibilité où nous sommes de trouver un criterium du Beau valant pour toutes les formes d'art, pour toutes les époques, pour toutes les nations, nous avons à nous consacrer à une tâche beaucoup plus modeste, c'est-à-dire à tenter d'expliquer comment se forme le goût, comment il se modifie, et comment, dans des conditions déterminées et dans des limites assez étroites, il parvient à se fixer.

Nous avons déjà dit que, pour les plaisirs esthétiques purement sensibles, on pouvait admettre un accord assez général parmi les individus organisés normalement : le doux paraît à la plupart des palais plus agréable que l'amer, les couleurs vives et les figures symétriques plus plaisantes que les couleurs ternes et que les figures irrégulières. Il y a là des tendances innées qui s'expliquent par l'utilité que leur satisfaction a dû causer à nos ancêtres. Mais dès qu'il s'agit d'impressions esthétiques complexes, dans lesquelles entrent, dans des proportions différentes, des facteurs sensibles, formels et associés, l'harmonie cesse de régner. Nous n'insisterons pas ici sur la profonde influence exercée sur le sentiment esthétique par le milieu physique et historique : c'est là un fait qui, en Allemagne, depuis la naissance de la critique historique à la fin du XVIII^e^ siècle, et, chez nous, surtout depuis les beaux travaux de M. Taine, n'est plus contesté par personne. Tout le monde convient aujourd'hui que de même qu'il y a et qu'il ne peut pas ne pas y avoir des

différences dans les lois, dans les mœurs, dans la civilisation tout entière de nations vivant dans des milieux physiques et dans des milieux historiques différents, de même il ne saurait y avoir un seul et même idéal artistique, satisfaisant à la fois le goût raffiné, sensible avant tout à la beauté formelle, des peuples du Midi, et le goût moins subtil et plus soucieux du fond, du contenu, du sujet de l'œuvre d'art que de sa traduction en langue de couleur, de forme, de sons musicaux ou articulés, des peuples du Nord. Herder, les Romantiques allemands, et après eux Sainte-Beuve, M. Taine et leurs disciples contemporains, ont montré de la façon la plus irréfutable que c'est s'interdire dès l'abord la faculté de comprendre et de goûter le Beau que de vouloir le réduire à des formes arrêtées et immuables, que de ne vouloir reconnaître qu'un seul idéal artistique, qu'un seul canon du goût. Quant à décider laquelle, parmi les différentes formes où s'est incarné un genre artistique à travers l'espace et les siècles, doit l'emporter définitivement sur toutes les autres, cela nous paraît impossible. Le temple grec ne nous paraît pas un type architectural plus absolu que la cathédrale ou que l'église romane ; la peinture italienne un type pictural plus indiscutable que la peinture flamande ou la peinture française moderne ; la tragédie classique un type dramatique plus impeccable que le drame romantique ou le drame social contemporain. C'est pour les courants artistiques bien plus que pour les événements historiques que nous paraît valoir l'axiome de Hegel : tout ce qui est a dû être. Si telle forme d'art a pris naissance à tel moment, dans telle nation, c'est que cette forme correspondait aux tendances inconscientes de la nation qui y reconnaît l'image fidèle et idéalisée des aspirations auxquelles elle ne pouvait donner corps, qu'elle était incapable d'incarner. Les jugements de nos écrivains du XVIII^e^ siècle sur Shakespeare paraissent aujourd'hui aussi incompréhensibles que ceux des critiques allemands, comme Auguste-Guillaume Schlegel, sur Molière et notre tragédie classique. La seule façon de juger véritablement du goût d'une époque éloignée de la nôtre ou d'un peuple étranger, c'est de commencer par comprendre ce peuple, c'est-à-dire par essayer de concevoir par le menu l'état d'âme des spectateurs et des lecteurs auxquels l'œuvre d'art s'adressait, et de pénétrer l'état d'âme de l'artiste qui l'a exécutée. Si Michelet a pu dire avec vérité que l'histoire doit être une résurrection, cette parole vaut aussi pour l'histoire artistique. Le travail auquel tout critique doit se livrer avant d'avoir le droit de prononcer son verdict, si tant est que ce soit là sa tâche, est un travail de reconstitution, de reconstruction, en un mot, de sympathie.

Car, si, pour nous, le sentiment esthétique a été essentiellement un sentiment de sympathie, le goût nous paraît, lui aussi, un phénomène social, que seule la sympathie est capable d'expliquer. Si nous nous demandons, en effet, comment se sont formées nos propres idées esthétiques, comment se sont établis les courants esthétiques que nous avons vu naître et mourir autour de nous, nous devons convenir que c'est avant tout à des phénomènes de sympathie qu'ils sont dus. Sans doute, la réflexion personnelle, le travail, l'habitude, l'exercice, l'association joue dans la formation du goût un rôle des plus considérables. Il est évident que pour goûter véritablement une œuvre d'art, il faut commencer par posséder la technique de cet art; que pour juger en toute connaissance de cause d'un tableau, d'une symphonie, d'un poème, il faut avoir vu et vu de près beaucoup d'œuvres analogues pour avoir des points de comparaison; il faut avoir pratiqué soi-même, ne fût-ce qu'en amateur, l'art en question, pour se rendre compte de toutes ses ressources et de toutes ses difficultés; il faut ne s'être pas contenté des applications mais avoir pénétré jusqu'aux théories mêmes, si sèches et si ardues, de l'optique, de l'acoustique ou de la métrique. Il est incontestable encore que toutes ces connaissances admises, un juge vraiment consciencieux d'une œuvre d'art ne doit pas s'en tenir, surtout quand il s'agit d'une œuvre complexe et difficile, à une seule vision ou à une seule audition, qu'il doit se défier, au contraire, de sa première impression et revenir à l'œuvre à différentes reprises, à des moments et dans des dispositions différentes, et l'étudier dans ses moindres détails, et ce n'est que quand le critique a vraiment saisi toutes les intentions de l'artiste, quand il a compris quel fut le sentiment ou l'idée que celui-ci a tenu à exprimer, à laquelle des parties de son œuvre il a voulu subordonner toutes les autres, quelle relation particulière il a voulu établir entre le fond et la forme, entre le contenu et sa traduction sensible, que son jugement a chance d'être équitable. Tous ceux qui ont essayé de comprendre véritablement des œuvres d'art difficiles, comme une symphonie de Beethoven ou une partition de Wagner, un poème philosophique de Shelley ou de Browning, une fresque de Puvis de Chavannes, un groupe de Dalou ou de Rodin, une cathédrale gothique ou un château de la Renaissance, savent qu'il faut pour cela, non-seulement aimer l'art, mais que de longues études, une extrême attention, une application proprement scientifique sont requises. Il est certain de plus que l'habitude exerce une très grande influence sur les jugements esthétiques comme sur tous nos jugements en général. Nous avons étudié, d'après Lehmann, l'influence de l'habitude sur les senti-

ments en général, et nous étions convenus dès lors que toutes les lois que nous avions trouvées, s'appliquaient également aux sentiments esthétiques. L'on peut affirmer, d'après cela, et nous savons d'ailleurs tous par notre expérience personnelle que, d'une part, l'habitude renforce et affine le goût de la façon la plus notable, que bien des formes d'art qui nous ont paru tout d'abord bizarres et extravagantes finissent, après que nous avons eu le temps d'y accoutumer nos sens, par nous paraître extrêmement remarquables, que c'est l'habitude, l'exercice du goût esthétique, qui différencie les jugements esthétiques des adultes de ceux des enfants, des gens cultivés de ceux des gens incultes, des connaisseurs de ceux des simples amateurs. D'autre part, nous savons que l'habitude émousse au contraire le sentiment esthétique comme tous les autres sentiments ; qu'à mesure qu'une œuvre nous devient plus familière, l'intensité du plaisir qu'elle nous a causé primitivement s'atténue, et que nous oscillons sans cesse, selon que nous avons plus ou moins d'indépendance, de personnalité, d'individualité, entre le désir du nouveau et la crainte d'être dérangés dans nos habitudes et dans nos traditions. Il est hors de doute enfin que les différents canons du goût que les écoles ont fixés, ont tous quelque valeur, que, par exemple, l'artiste n'a pas le droit de s'éloigner impunément de l'imitation rigoureuse de la nature, qu'avant tout il doit incarner dans son œuvre quelque grande et noble idée, capable de faire tressaillir d'enthousiasme toutes les âmes généreuses, et que cette œuvre doit être finale, c'est-à-dire correspondre exactement dans toutes ses parties à un but clairement indiqué par l'artiste. Mais, tout d'abord, les créateurs de ces critères ont eu le tort de vouloir poser celui auquel ils se sont arrêtés, comme la loi unique et suffisante du Beau ; ensuite, ces lois sont extrêmement larges et vagues, et admettent les interprétations les plus différentes, puisqu'aussi bien chacune d'entre elles est contredite par des lois esthétiques, ayant elles aussi, quand on les applique avec discrétion et talent, une incontestable valeur. C'est ainsi qu'en face de la loi de l'imitation rigoureuse de la nature, vaut la loi d'après laquelle l'artiste ne doit pas admettre dans son œuvre tous les objets que la nature offre à son imitation, ni les rendre strictement tels qu'ils sont dans la réalité, mais qu'il a le droit et qu'il doit même élaguer, choisir, synthétiser, en un mot idéaliser. C'est ainsi encore qu'à côté des esthéticiens qui veulent que l'artiste se préoccupe avant tout du fond, du contenu de l'œuvre d'art, des sentiments et des idées qui y doivent être exprimés, il en est d'autres, également considérables, qui lui préconisent la préoccupation exclusive de la forme. C'est ainsi enfin qu'aux finalistes

s'opposent les partisans de la théorie de la finalité sans fin, du jeu, de l'art pour l'art, prétendant que tous les objets de la nature, beaux, laids ou indifférents, sont conformes à la fin qu'ils doivent réaliser, et que le propre de l'œuvre d'art est précisément de ne viser à aucune fin, si ce n'est de nous plaire, de mettre en jeu le trop-plein de notre activité, de permettre à notre imagination, oublieuse de toutes les exigences ordinaires de l'entendement et de la raison, de s'exercer librement.

Les lois de l'étude, de la réflexion personnelle, de l'habitude et de l'association, les lois de l'imitation de la nature ou de l'idéalisation, de la préoccupation exclusive du fond ou de la forme, de la finalité ou du jeu, pour avoir toutes quelque valeur, ne sont donc ni absolues ni exclusives, et ne parviennent pas à expliquer vraiment le phénomène du goût. Ce qui l'explique véritablement, c'est la sympathie. La première condition pour goûter une œuvre d'art, pour pouvoir la juger sérieusement, c'est de l'aimer, c'est de s'identifier avec elle et avec l'artiste qui l'a créée, c'est d'accomplir en un mot sur elle le travail de personnification que nous avons étudié plus haut sous le nom de symbolisme sympathique. De même qu'un objet de la nature ne devient esthétique qu'en tant que nous lui prêtons notre Moi, qu'en tant que, pendant la contemplation, nous nous confondons avec lui, sans pouvoir distinguer ce qui lui appartient et ce qui nous appartient en propre, ce que nous lui devons et ce que nous lui prêtons, de même une œuvre d'art ne se révèle à nous dans toute la plénitude de sa beauté, et ne peut exercer sur nous toute la puissance de son attrait, qu'en tant que devant elle nous parvenons à nous oublier, à nous déprendre de nous-mêmes, à nous détacher de toutes les préoccupations mesquines qui forment la trame habituelle de notre vie, et à suivre sans résistance l'élan, le vol de l'artiste. Nul mieux que Schopenhauer, dans le chapitre célèbre du *Monde comme volonté et représentation*, consacré au sentiment esthétique, n'a caractérisé l'état du contemplateur digne de ce nom, parvenant à étouffer en lui toutes les voix de l'aveugle désir, et réussissant, dans l'extase de la contemplation, à apaiser l'universelle, l'irrémédiable douleur de vivre. De même qu'il faut que notre âme multiforme puisse devenir arbre avec l'arbre, nuage avec le nuage, vague avec la vague, de même il faut qu'elle puisse tour à tour devenir couleur, ligne, relief, son et parole, qu'elle puisse, successivement ou à la fois, être réaliste et idéaliste, coloriste, tachiste, pointilliste, préraphaélique, antique et moderne, classique et romantique, naturaliste et symboliste.

Rien ne montre mieux combien le goût est un phénomène sym-

pathique, que la manière dont se forment les différents courants esthétiques que nous voyons se succéder incessamment autour de nous. Dans un art déterminé où règnent des conventions déterminées, tout à coup un artiste introduit une innovation importante, innovation qui, la plupart du temps d'ailleurs, n'est qu'un retour à une forme d'art antérieure, et que l'artiste exagère à dessein, pour frapper davantage par le contraste avec ce qui existe, pour dégager plus robustement son originalité. Tout d'abord son œuvre ne provoque que protestations et que scandales. Les critiques, gênés dans leurs habitudes d'esprit, déconcertés dans les traditions dans lesquelles ils ont vieilli, commencent par vilipender le novateur, et le grand public, dont le plus clair du jugement esthétique provient en droite ligne des articles de revues et de journaux, ne sait que faire chorus. Cependant l'artiste novateur a intéressé à son œuvre quelques camarades, quelques écrivains dits d'avant-garde, et quelques gens du monde qui, habitués à faire la mode quand il s'agit de coupe d'habits ou de couleur de cravates, se croient destinés à donner aussi le ton en matière d'art et applaudissent de confiance, par pur snobisme, à tout ce qui soulève la discussion et surtout le scandale. Peu à peu les adhérents du nouveau-venu forment masse; quelques-uns d'entre eux pénètrent dans les journaux et les revues qui forment l'opinion publique. On organise des expositions particulières, des auditions spéciales, des représentations dans les théâtres d' « à côté » ou dans les salons. Les critiques commencent alors à se demander avec inquiétude s'ils n'ont pas fait fausse route, s'ils ne vont pas être abandonnés par l'armée qu'ils ont la prétention de diriger. Ils esquissent alors doucement, diplomatiquement, des mouvements tournants: l'artiste novateur, après avoir été une pierre de scandale, devient le jeune maître, tout d'abord téméraire, puis audacieux, puis enfin tout simplement éminent. Et le grand public suit très fidèlement les évolutions de ses arbitres, et finit même par dépasser en admiration aveugle les premiers et les plus fermes défenseurs de l'artiste. C'est ainsi que nous avons vu successivement le public accueillir avec une extrême réserve *Guerre et Paix, Anna Karénine*, les chefs-d'œuvre de Tolstoï, pour acheter aujourd'hui, sans aucun discernement, toutes les traductions russes qu'il plaît aux éditeurs de lui offrir. C'est ainsi qu'après avoir entendu siffler outrageusement les plus belles pages de Wagner, les plus limpides et les plus mélodiques, nous voyons aujourd'hui des gens, absolument incapables d'apprécier même un opéra-comique d'Auber ou de Grétry, pèleriner à Bayreuth, et agacer de leur bruyant enthousiasme les plus convaincus partisans de la musique wagnérienne.

C'est ainsi qu'après avoir laissé passer inaperçues les représentations des drames les plus poignants et les plus puissants d'Henrik Ibsen, nous voyons aujourd'hui acclamées les œuvres très contestables de sa vieillesse.

Nous avons donc le droit de conclure que le goût est avant tout un phénomène social, dû à la sympathie. Le critique vraiment digne de ce nom — et fort heureusement nous en avons aujourd'hui plusieurs parmi nous, puisque, avant de devenir romanciers ou dramatistes, les Bourget, les Lemaître et les Anatole France ont été des critiques et le sont restés, même dans leurs romans et dans leurs drames — est celui qui est capable de la sympathie la plus intense et la plus universelle, qui n'a point de parti pris ni de théories arrêtées, qui ne croit pas posséder la clef de l'énigme insondable du génie humain, mais dont la réceptivité esthétique est illimitée, qui sait vibrer à tous les sons de la gamme des talents, à quelque école, à quelque nation qu'ils appartiennent, qui se laisse emporter par tous les souffles de la rose des vents de l'esprit. Comme l'a dit Sainte-Beuve « l'esprit critique est de sa nature facile, insinuant, mobile et compréhensif. C'est une grande et limpide rivière qui serpente et se déroule autour des œuvres et des monuments de la poésie, comme autour des rochers, des forteresses, des coteaux tapissés de vignobles et des vallées touffues qui bordent ses rives. Tandis que chacun des objets du paysage reste fixe en son lieu et s'inquiète peu des autres, que la tour féodale dédaigne le vallon et que le vallon ignore le coteau, la rivière va de l'un à l'autre, les baigne sans les déchirer, les embrasse d'une eau vive et courante, les *comprend*, les réfléchit, et lorsque le voyageur est curieux de connaître et de visiter ces sites variés, elle le prend dans une barque, elle le porte sans secousse et lui développe successivement tout le spectacle changeant de son cours. »

Si cela est vrai, nous ne pouvons même plus souscrire à l'idéal que Kant avait fixé au goût et que nous avions provisoirement admis. Kant avait dit que si l'universalité et la nécessité du goût n'est pas un fait, tout au moins est-ce un idéal, auquel nous devons viser, que nous devons tous nous efforcer de réaliser. Si la théorie que nous venons d'exposer a quelque fondement, l'universalité et la nécessité du sentiment esthétique n'est pas seulement impossible, mais encore elle n'est pas désirable. Loin de viser à obtenir, pour les formes d'art qui paraissent les plus adéquates à notre goût personnel, l'assentiment universel, nous devons désirer que les artistes ne s'y arrêtent pas, mais que toujours mus par l'insatiable désir du mieux et du nouveau, qui sans doute a été cause de beaucoup d'erreurs et de beaucoup d'extravagances, mais qui néan-

moins reste la condition inéluctable de tout progrès, ils ne cessent jamais de chercher des formes nouvelles, des traductions originales d'un idéal toujours renouvelé. Lessing a dit que si Dieu le Père tenait dans sa main droite la Vérité, et dans sa main gauche le désir d'y arriver, c'est la gauche qu'il choisirait sans hésiter. Nous dirons que si nous avions le choix entre, d'une part, un type de beauté accomplie, capable de satisfaire tous les hommes de tous les temps et de tous les pays, et de l'autre, toutes les tentatives par lesquelles a passé le génie humain et par lesquelles il passera encore sans atteindre jamais au type suprême, c'est pour celles-ci sans contredit que nous nous déciderions. Leibnitz montre dans sa *Théodicée*, que le péché, le mal moral, est la rançon de la liberté humaine. Si vraiment le cortège de misères dont est peuplée la vie est le prix dont l'homme est obligé de payer sa liberté, ce n'est pas, malgré tout, la payer trop cher. De même la liberté esthétique ne nous paraît pas payée trop cher, au prix même des pires déviations du goût. L'établissement d'un idéal universellement valable serait la mort de toute originalité, de tout esprit d'initiative. Nous réclamons pour l'esprit humain le droit à l'erreur, nous réclamons pour lui la liberté aussi bien du péché esthétique que du péché moral et du péché intellectuel. Il n'y a pas, et cela est heureux pour tous ceux qui aiment l'art dans la diversité infinie de ses incarnations, une beauté unique et universelle : il y a des formes diverses du Beau. Il n'y a pas un goût unique, canonique, qu'il serait possible d'apprendre à l'école et de transmettre à des élèves comme une théorie mathématique : il y a des formes de goût innombrables et également valables, si l'on parvient à comprendre les sentiments de ceux qui les professent. Le progrès, nous le pensons avec Spencer, consiste dans le passage du simple au composé, de l'homogène à l'hétérogène. Si nous pouvons admettre que chez un peuple à civilisation rudimentaire domine un idéal esthétique unique, dès qu'il s'agit d'une nation cultivée où, grâce à la division du travail, l'individualité de l'artiste a pu se former, cela ne nous paraît plus possible. L'homme, aussi bien l'homme qui crée que l'homme qui pense et qui sent, est dans un éternel devenir. Jamais aucune théorie, aucun canon, aucune loi scientifique ou esthétique ne pourra arrêter sa marche. Rien ne sert de s'en plaindre. Devant nos yeux passe, panorama mouvant, l'histoire de l'humanité. Tout se modifie, tout change, tout coule, comme l'a déjà dit Héraclite : les conditions matérielles de la vie, les conceptions philosophiques, même les conceptions morales. Comment espérer, comment souhaiter, que, dans cette évolution ininterrompue, seul le Beau puisse demeurer immuable ?

CHAPITRE VI

L'ART, L'ARTISTE ET LES BEAUX-ARTS

Jusqu'ici, dans l'examen que nous avons consacré à l'esthétique de Kant, nous ne nous sommes préoccupé que du spectateur, que du contemplateur du Beau. Nous avons examiné successivement la méthode esthétique de Kant et ses théories du sentiment, du jugement réfléchissant logique, du jugement réfléchissant esthétique et enfin du sentiment esthétique. Il est clair que deux graves lacunes devront frapper tout lecteur qui nous aura suivi. D'une part, en effet, si nous avons cherché à établir en quoi consiste l'impression esthétique, quelles sont les facultés que la vision du Beau met en jeu, en quoi l'état de contemplation se distingue de tous les états similaires, nous ne nous sommes pas encore demandé ce qu'est en soi, indépendamment des effets qu'il exerce sur nous, le Beau même avec ses formes essentielles, le sublime et le comique : c'est là une question à l'examen de laquelle nous consacrerons notre dernier chapitre. D'autre part, quand nous avons parlé de l'impression esthétique, des sentiments éprouvés en face du Beau par le contemplateur, nous ne nous sommes jamais préoccupé de la nature de cette beauté, nous n'avons jamais établi de distinction entre la beauté naturelle et la beauté artistique. Nous avons bien soutenu que le sentiment du Beau, tel que le conçoit Kant, que notamment l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, qui caractérise essentiellement l'état esthétique, reste incompréhensible à moins qu'on ne l'envisage par analogie avec l'état artistique : mais c'est là un artifice auquel nous avons dû recourir pour mieux pénétrer la pensée de Kant, et pour lequel la Critique du Jugement ne nous fournit aucune indication précise.

Kant a été très certainement plus sensible aux beautés de la nature qu'à la beauté de l'art. La plupart de ses exemples du Beau et surtout du sublime sont empruntés au spectacle du Beau de la nature, et lorsqu'il examine l'intérêt intellectuel que le Beau peut nous inspirer, il subordonne très nettement le Beau de l'art au Beau de la nature. Il fait remarquer que si, en général, on peut regarder comme un signe d'un bon caractère moral de s'intéresser au Beau, d'autre part les « virtuoses du goût » sont ordinairement vains, fantasques, livrés aux passions pernicieuses, et par conséquent mal venus à se croire moralement supérieurs aux autres, si bien qu'il semble que le sentiment du Beau ne soit pas seulement spécifiquement différent du sentiment moral, mais aussi que l'intérêt qu'on y peut attacher s'accorde difficilement avec l'intérêt moral, et qu'il n'y ait point entre eux d'affinité intérieure. Seulement ceci ne vaudrait, d'après Kant, que pour le Beau de l'art, tandis que l'intérêt immédiat inspiré par la beauté de la nature serait toujours le signe d'une bonne âme, et que si cet intérêt devient habituel, il annonce au moins une disposition favorable au sentiment moral. Ce qui le prouve bien, c'est que si on trompait secrètement un amant du Beau, qui contemple solitairement la beauté d'une fleur sauvage ou d'un oiseau pour l'admirer et pour l'aimer, en plantant dans la terre des fleurs artificielles ou en plaçant sur les branches des arbres des oiseaux artistement sculptés, et qu'on lui découvrît ensuite la ruse, l'intérêt immédiat qu'il prenait d'abord à ces objets disparaîtrait pour faire place à un intérêt de vanité, c'est-à-dire au désir d'en orner sa chambre pour en faire montre[1]. La beauté naturelle a donc pour Kant, au point de vue moral, un avantage signalé sur la beauté de l'art, et comme nous savons que chez lui l'intérêt esthétique en général est très étroitement lié à l'intérêt moral, nous pouvons affirmer que notre philosophe accorde une valeur esthétique plus grande au Beau de la nature qu'au Beau artistique. Les grands esthéticiens idéalistes qui sont sortis de Kant occupent à ce point de vue une position diamétralement opposée à celle de leur maître. Pour Schelling, en effet, l'esthétique est avant tout la science de la beauté artistique, et le Beau l'œuvre du génie humain, et quant à Hegel, l'on sait qu'il a déclaré dans l'Introduction de son *Esthétique* ne vouloir traiter que de la philosophie des Beaux-Arts, et ne point s'occuper du Beau de la nature, vu que la beauté artistique est supérieure à la nature, étant le Beau né de l'esprit et recréé par l'esprit, *aus dem Geiste geboren und wieder geboren*[2]. Nous n'avons pas à décider encore ici de la

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 308 à 310 ; Barni, t. I, p. 236 à 240.
2. Hegel, *Aesthetik*, t. I, p. 3, 4 et 5.

question de savoir laquelle des deux formes du Beau de la nature et du Beau artistique est antérieure et supérieure à l'autre. Nous avons seulement à retenir que le Beau de l'art doit occuper dans toute esthétique une place très importante, plus importante que celle que Kant lui a accordée, et qu'après avoir étudié en détail la théorie kantienne de la contemplation esthétique, il est nécessaire que nous arrivions maintenant à l'étude de la création artistique. Pour cela, nous nous demanderons ce que c'est que l'art, puis nous rechercherons quelles sont les facultés essentielles qui constituent l'artiste, ce que sont les Beaux-Arts, et s'il est possible d'introduire dans ceux-ci une division logique et de les soumettre à un système.

I

Kant commence par distinguer l'art de la nature, de la science, et du métier, l'art étant, d'une part, une œuvre, *opus*, et non un effet, *effectus*, de l'autre, une faculté pratique et non une faculté théorique, et enfin une occupation agréable par elle-même, sans autre fin que celle de récréer celui qui l'accomplit et ceux qui la contemplent. Puis il distingue entre les arts agréables qui n'ont d'autre fin que la jouissance, et qui n'associent le plaisir aux représentations qu'en tant que simples sensations, et les Beaux-Arts qui ne sont pas des sensations, mais bien des espèces de connaissances, de représentations, qui ont leur fin en elles-mêmes, et dont le plaisir n'est pas un plaisir de jouissance mais bien un plaisir de réflexion. Toute œuvre d'art maintenant, tout en devant toujours réaliser une fin déterminée, tout en devant nous laisser sentir que c'est à une production de l'art et non de la nature que nous avons affaire, doit paraître aussi indépendante de toute contrainte et de toute règle que si elle était simplement une production de la nature, doit, en d'autres termes, si elle a la prétention d'être belle, faire l'effet de la nature. Aussi la faculté qui crée le véritable artiste est-ce le génie, c'est-à-dire la qualité innée de l'esprit par laquelle la nature donne la règle à l'art. Le véritable génie est original, exemplaire et inconscient ; il est constitué essentiellement par ce que Kant appelle l'âme, *der Geist*, c'est-à-dire la faculté de représenter des Idées esthétiques, faculté qui consiste à créer des images riches en pensées, sans que pourtant aucune pensée déterminée, aucun concept puisse leur correspondre. Ces créations

de l'imagination méritent le nom d'Idées, puisque, d'une part, elles tendent à quelque chose qui est placé au delà des limites de l'expérience, et cherchent ainsi à se rapprocher de la représentation des Idées intellectuelles, et que de l'autre, il ne saurait y avoir de concept parfaitement adéquat à ces représentations en tant qu'intuitions internes : ce sont les pendants des Idées rationnelles, qui tout au contraire sont des concepts auxquels on ne saurait trouver d'intuition, de représentation de l'imagination, adéquate. La faculté artistique, la faculté créatrice, par excellence, la faculté des Idées esthétiques, est avant tout l'imagination productive, l'imagination libre, jointe à l'entendement, mais débarrassée de toute contrainte intellectuelle, fournissant à l'entendement une matière riche et non développée, à laquelle celui-ci ne songeait point dans son concept, qui anime les facultés de connaître, et que l'entendement applique indirectement à des connaissances. L'âme, le *Geist*, consiste à associer à un concept donné des Idées, et surtout à trouver l'expression propre à communiquer à d'autres l'état d'âme qui résulte de cette association, et qui est comme l'accompagnement du concept. Le génie est donc, en dernière analyse, l'originalité exemplaire du talent naturel que révèle un sujet dans le *libre* exercice de ses facultés de connaître. Cependant, après avoir tant insisté sur la liberté de création de l'imagination productive, après lui avoir accordé la puissance « de créer comme une autre nature avec la matière que lui fournit la nature réelle » et avoir semblé ainsi donner des gages aux théories radicales des « hommes de génie » *Geniemänner*, tels que son compatriote Hamann et son élève Herder, Kant revient quelque peu sur ces concessions, et soutient que si, dans la lutte du génie et du goût, il fallait sacrifier quelque chose, ce devrait être plutôt du côté du génie, et que le jugement souffre moins volontiers qu'on déroge à l'entendement qu'à la liberté et à la richesse de l'imagination. Ces observations générales posées, Kant tente une division des Beaux-Arts, en prenant pour principe l'analogie entre l'art, qui n'est comme nous l'avons vu que l'expression d'Idées esthétiques, et les moyens d'expression dont les hommes se servent pour se communiquer leurs sensations et leurs concepts. Ces moyens d'expression étant le mot, le geste et le ton, Kant obtient les arts parlants : — l'éloquence et la poésie — les arts figuratifs : — l'architecture, la sculpture, la peinture et l'art des jardins — et enfin les arts de produire « un beau jeu de sensations », *schönes Spiel der Empfindungen* : — la musique et le coloris — arts différents qui peuvent s'unir parfois dans une seule et même production, et dans lesquels c'est toujours la forme, concordant avec la contemplation et le

Jugement, et produisant ainsi un plaisir disposant l'âme aux Idées et lié à la culture morale, qui est l'élément essentiel, ce qui n'empêche d'ailleurs pas Kant d'accorder le premier rang entre tous les arts à la poésie, qui n'est cependant pas l'art formel par excellence, et le second, au point de vue de l'attrait et de l'émotion à la musique, qui, au contraire, quant à la culture qu'elle donne à l'esprit, occupe le dernier, ce qui prouve dès l'abord l'insuffisance de toute la division. Enfin l'on sait qu'à cette division, que lui-même ne veut pas que l'on prenne pour une théorie définitive, mais qu'il propose comme un simple essai, Kant a ajouté, sans d'ailleurs essayer de la relier par quelque lien que ce soit aux arts, une théorie du naïf et du comique [1].

Si nous examinons les théories que nous venons d'esquisser d'après Kant, il est impossible de ne pas remarquer tout d'abord, que notre philosophe n'a en aucune façon rattaché la théorie du Beau de l'art à la théorie du Beau en général. Ce qui le prouve bien c'est que jusqu'à la théorie de l'art, Kant, comme nous l'avons dit plus haut, ne s'est en aucune façon préoccupé de la nature du Beau, mais uniquement de l'état du contemplateur; c'est que, jusque-là, le Beau semblait uniquement ce qui permet à l'imagination et à l'entendement de s'harmoniser, et pouvait être tout au plus défini une forme alliant l'unité la plus rigoureuse à la variété la plus riche, sans qu'il fût question le moins du monde de ce que cette forme pouvait exprimer. Après la théorie de l'art nous nous trouvons tout à coup en présence d'une définition du Beau, et nous apprenons que la beauté de la nature, aussi bien que celle de l'art, est toujours l'expression d'Idées esthétiques, avec cette seule différence que dans les Beaux-Arts l'Idée esthétique doit être occasionnée par un concept de l'objet, tandis que dans la beauté de la nature, la simple réflexion que nous faisons sur une intuition donnée, sans aucun concept de ce que doit être l'objet, suffit à exciter et à communiquer l'idée dont cet objet est considéré comme l'*expression*. Nous ne recherchons pas encore ici ce que c'est que le Beau en soi, et quels rapports peuvent exister entre le Beau de la nature et le Beau de l'art. Il nous importe seulement de faire remarquer, qu'à la suite de sa théorie de l'art, Kant s'est trouvé engagé à donner une définition en quelque sorte objective de la beauté, alors que jusqu'ici nous aurions été tentés de croire que le Beau était uniquement un état subjectif, et à en donner une définition qui diffère notablement de celle que nous aurions pu imaginer d'après l'Analytique, preuve manifeste que la théorie de l'art a été

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 312 à 348 ; Barni, t. I, p. 244 à 307.

conçue par Kant postérieurement à celle de la théorie du Beau en général, qu'elle a influé sur cette dernière et qu'il n'a rien fait pour mettre d'accord ces deux conceptions différentes. Il y a plus. A y regarder de près, — et l'objection a été faite à Kant par un partisan aussi intransigeant de son esthétique que l'est Hermann Cohen — la conception du beau kantien n'autorisait en aucune façon l'introduction, dans le système, de l'art et de l'artiste, et Cohen a pu dire avec raison que si notre philosophe avait été conséquent avec lui-même, il aurait dû déclarer que l'art ne fait pas partie du Beau. Ce qui caractérise en effet toute œuvre d'art, nous l'avons vu, c'est qu'elle est conçue par une cause intelligente, en vue d'une fin déterminée : « Lorsqu'en fouillant dans un marais on trouve, comme il arrive quelquefois, un morceau de bois taillé, on ne dit pas que c'est une production de la nature, mais de l'art. La cause efficiente de cette production a conçu une fin à laquelle cet objet doit sa forme [1] ». Or, nous le savons, la caractéristique essentielle du Beau pour Kant est d'être une finalité sans fin : dès que nous apercevons qu'un objet a été prédéterminé par une intelligence, en vue d'un dessein déterminé, la beauté s'évanouit. « On perçoit une intention et l'on se sent de l'humeur — *Man merkt die Absicht und wird verstimmt* » — ainsi que l'a dit Gœthe dans un distique célèbre. Par conséquent, de même que nous avons pu affirmer que logiquement Kant n'avait le droit d'admettre dans son esthétique que la beauté libre, et devait en exclure toute beauté adhérente, de même et pour les mêmes raisons, nous sommes fondés à soutenir que l'art n'a aucune place légitime dans le système, et qu'il aurait dû rester en dehors du Beau.

Si nous nous tournons maintenant vers la théorie du génie, l'on y remarque dès l'abord de visibles hésitations. D'un côté Kant nous paraît avoir subi l'influence des hommes qui, dans le dernier tiers du XVIII^e^ siècle, ont révolutionné la littérature allemande, en proclamant que la faculté essentielle de l'artiste n'était pas, comme l'avaient cru les critiques du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles, les Boileau, les Pope et les Gottsched, l'entendement et la raison, mais bien le génie, dont la caractéristique essentielle était l'absolue indépendance de toute règle et de toute loi, était l'absolue liberté. Mais, d'autre part, Kant avait fait résider l'état esthétique tout entier dans l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, et il était impossible qu'il ne s'en souvînt pas dans la caractéristique qu'il a tentée de l'état de création artistique. Aussi après avoir proclamé, lui aussi, que l'imagination de l'artiste était l'imagination produc-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 313; Barni, t. I, p. 245.

tive, l'imagination libre, créatrice des Idées esthétiques, pendants des Idées intellectuelles, et visant comme celles-ci à dépasser les limites de l'expérience et à atteindre l'absolu, si bien que si la liberté de l'imagination devait être restreinte par quelque chose, on s'attendrait tout naturellement que ce fût par la raison et non pas par l'entendement, Kant, comme pris de remords d'avoir trop accordé aux « hommes de génie » et surtout aux enfants perdus du *Sturm* et du *Drang*, pour lesquels il n'a pas d'invectives assez fortes et qu'il traite de « singes de génie », en arrive-t-il à mettre le génie dans un « heureux rapport » non pas de l'imagination et de la raison, mais bien de l'imagination et de l'entendement.

Enfin, quant à sa division des Beaux-Arts, il l'a donnée lui-même pour un essai, auquel il n'a pas voulu que l'on accordât une valeur définitive et, en effet, elle n'a été acceptée par aucun esthéticien à quelque école qu'il appartînt. Tout d'abord le principe de division en lui-même, l'analogie établie entre les Idées esthétiques d'une part et les idées que les hommes expriment pour communiquer entre eux, est visiblement insuffisant, vu que le mot Idée est pris dans deux sens absolument différents. De plus, si l'on peut arriver à comprendre que la pensée humaine se manifestant par les mots, les gestes et les tons, Kant fasse correspondre aux premiers et aux derniers de ces moyens d'expression, les arts de la parole et la musique, l'on ne comprend absolument pas qu'à la gesticulation corresponde non pas la mimique, mais bien les arts plastiques, et à la modulation non-seulement la musique mais encore le coloris, réunis sous le nom assez bizarre de « beau jeu des sensations », et que la peinture, qui compte parmi les arts plastiques, puisse se trouver séparée du coloris qui cependant, dans toute division logique des arts, ne saurait en être séparé [1].

Nous pouvons donc conclure de ces très brèves critiques, sur lesquelles nous aurons d'ailleurs à revenir plus longuement tout à l'heure, que les théories de la Critique du Jugement relatives à l'art, à l'artiste et aux Beaux-Arts, sont non-seulement insuffisantes, mais encore ne concordent pas avec la théorie de la contemplation du Beau, ne s'intègrent pas naturellement et logiquement dans le système esthétique général de Kant. Si on se rappelle ce que nous avons dit, au début de ce travail, sur la vie de Kant, cela ne saurait paraître étonnant. Si nous avons contesté que l'insuffisance de l'éducation artistique de Kant ait dû nécessairement l'empêcher de donner une théorie métaphysique du Beau, d'assigner à l'esthétique sa place parmi les autres disciplines philo-

1. Max Schasler, *Das System der Künste*, Leipzig, 1882, p. 22 à 25.

sophiques, de découvrir parmi les facultés humaines celle qui correspond à l'état de contemplation, il n'en est pas de même de la théorie de l'art, de l'artiste et des Beaux-Arts. Ici il semble qu'une préparation suffisante ait manqué au grand solitaire de Kœnigsberg. Comment aurait-il pu, lui qui n'avait jamais vécu dans l'intimité d'un artiste, lui dont le ferme bon sens, l'austérité ascétique, et la sévérité morale très élevée sans doute et infiniment respectable, mais néanmoins un peu étroite et un peu bourgeoise, répugnaient à ce qu'il a appelé lui-même « la vanité, le fantasque, les passions désastreuses des virtuoses du goût », comment aurait-il pu comprendre et apprécier à sa juste valeur une âme d'artiste? Comment lui, qui dans la vie préconisait avant tout et prisait pardessus tout la régularité, et qui poussait l'amour de l'ordre jusqu'à la manie, jusqu'au point de réduire la conduite à tenir dans les événements journaliers à des maximes consignées sur des bouts de papier, aurait-il pu sentir par sympathie, et représenter avec vérité le heurt de facultés, le désordre, la tempête, les sublimes hallucinations d'un cerveau de génie?

Dans une page célèbre et très discutée, Kant, comme cédant à un mouvement d'excessive modestie, a ravalé le savant même le plus génial devant l'artiste créateur, jusqu'au point de paraître mettre un Wieland au-dessus d'un Newton. Le plus grand inventeur en fait de science, a-t-il dit, ne diffère du plus laborieux imitateur que par le degré, vu que tout ce qu'il a trouvé on peut l'apprendre et le rendre visible à tous les yeux, tandis qu'on n'apprend pas à composer de beaux vers, et qu'un poète ne peut jamais montrer comment ses idées ont pu s'agencer, ni l'apprendre aux autres, vu qu'il ne le sait pas lui-même [1]. Tout le monde s'est accordé pour trouver que Kant était allé infiniment trop loin dans la dépréciation du génie scientifique, et qu'il entrait autant de génie créateur, autant d'invention originale et inconsciente, dans la constitution d'un système comme celui de Galilée, de Newton, d'Aristote et de Kant lui-même, que dans la création d'une œuvre d'art, quelque sublime qu'elle fût. Mais ce qui est vrai, c'est que d'habitude le génie scientifique est très différent du génie artistique, et que les cas où les deux ont coexisté, comme par exemple chez Gœthe, sont extraordinairement rares. Ce qui est vrai, c'est que le tempérament du savant exclut jusqu'à un certain point le tempérament artiste, et qu'il aurait été probablement aussi difficile à un Fourier ou à un Cauchy de pénétrer dans l'âme d'un Balzac, qu'à un Balzac d'entrer dans la leur. Ce qui est vrai enfin, c'est que pour pouvoir éta-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 318, 319 ; Barni, t. I, p. 255, 256.

blir un système, une division des arts, il est absolument nécessaire que l'on ait des connaissances étendues et précises en fait d'histoire des arts. Or, cette connaissance faisait certainement défaut à Kant. Si, en effet, il connaissait et appréciait la plupart des poètes de l'antiquité et des temps modernes, il était au contraire, autant qu'il est possible de le constater d'après les témoignages de ses biographes contemporains et surtout d'après ses ouvrages, aussi peu au courant que possible, et des procédés, et de l'histoire, et de la valeur réciproque des arts plastiques et surtout de la musique. Il faut donc que nous reprenions chacune des trois questions dont nous avons donné la solution kantienne, à savoir la question de l'art, la question des facultés qui constituent l'artiste ou du génie, et la question de la division des Beaux-Arts.

II

Qu'est-ce que l'art; quelle en est l'origine; est-il émané d'un instinct profond et nécessaire de l'espèce humaine, ou est-ce une faculté acquise et factice; est-il postérieur au sentiment esthétique, ou bien l'instinct artistique procède-t-il et conditionne-t-il le sentiment du beau? voilà les problèmes infiniment délicats qui s'imposent tout d'abord à notre attention. Ces problèmes, c'est par des hypothèses générales qu'on a tenté de les résoudre, aussi bien dans l'antiquité que dans les temps modernes. D'une part, nous trouvons la théorie d'Aristote, la théorie de la μιμήσις, de l'imitation de la nature entendue dans le sens d'une représentation purifiée de la réalité, de la mise en forme ou en acte de l'Idée qui n'est dans la nature qu'en puissance, si bien que l'art, étant la représentation la plus parfaite de l'Idée, devient quelque chose de plus positif, de plus vrai, de plus réel que la réalité elle-même — ἡ ποίησις καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ἱστοριάς. D'autre part, nous rencontrons la théorie de Hegel, suivant laquelle l'art est une des créations, une des émanations, une des incarnations nécessaires de l'esprit universel, du *Geist*, de Dieu, qui, comme la religion et la philosophie, représente l'Idée suprême d'une manière sensible, qui forme comme une transition entre le phénomène sensible et la pensée pure, entre la réalité finie et la liberté infinie : pour Hegel comme pour Aristote, l'art est plus réel que la réalité, vu que celle-ci ne contient l'être que mêlé à des éléments impurs, tandis que l'art représente l'être en soi, bien que d'une manière sensible.

Cette dernière théorie la plupart des esthéticiens modernes y ont adhéré, et cela se comprend puisque non-seulement elle est extrêmement haute et donne de l'art la conception la plus élevée, mais qu'encore elle contient incontestablement une part très considérable de vérité.

Seulement il nous semble que cette solution on n'a pas le droit de la poser *a priori*, avant toute investigation particulière, comme une vérité démontrée. Le phénomène de la création artistique est, tout comme les autres manifestations de la sensibilité et de la volonté de l'homme, avant tout un phénomène psychologique, et par conséquent c'est par la méthode psychologique qu'il faut nécessairement essayer de l'expliquer. Nous n'avons plus aujourd'hui la foi que professait la philosophie du commencement de ce siècle dans l'intuition intellectuelle. Nous ne croyons plus que la vérité soit un mystère qui puisse se révéler à certains illuminés de génie et à quelques voyants extatiques. Nous ne croyons plus qu'il y ait en général une vérité une, mais bien qu'il n'est que *des* vérités particulières, contingentes, toujours à la merci de quelque découverte imprévue, trame infinie à laquelle travaillent, sans toujours s'être mis d'accord, des milliers et des milliers d'ouvriers, séparés par d'infranchissables différences de milieu physique, de race, de langue, de religion, de civilisation, dont aucun n'espère voir de ses yeux toutes les mailles remplies constituer un tout concordant et harmonieux, mais qui tous, sans défaillance, se résignent à apporter leur contribution modeste à la grande œuvre dont ils savent d'avance qu'elle ne sera jamais achevée. C'est quand il s'agit d'esthétique et surtout du Beau artistique, que bien peu de philosophes ont su se garder de tomber dans l'emphase et ont cru qu'une intuition mystique pouvait remplacer une enquête scientifique sévère et nécessairement terre à terre. Il y a là une erreur qu'il est difficile mais qu'il est absolument nécessaire d'éviter. De ce que, dans la création artistique, il entre une très grande part de cette inconscience qui caractérise le génie, on a semblé croire que ceux qui ont pour mission d'expliquer et d'apprécier les œuvres d'art, pouvaient se permettre, eux aussi, de procéder par intuition géniale. Or, à y regarder de près, rien n'est plus illégitime. L'œuvre d'art, l'œuvre de génie doit être étudiée avec autant de sang-froid que n'importe quel autre phénomène naturel, historique ou social, et il est aussi peu permis à l'esthéticien, parlant d'art, d'oublier les règles d'une bonne méthode, que cela l'est au naturaliste qui étudie l'univers, l'œuvre d'art par excellence, la création du génie suprême. Par conséquent, pour essayer de déterminer ce que sont l'art et le génie, nous procéderons comme nous avons procédé

pour le sentiment en général et pour le sentiment esthétique. Nous tenterons, fidèle à la méthode qui a présidé à tout cet examen de l'esthétique kantienne, de remonter jusqu'aux origines de l'instinct artistique, dont on n'a l'habitude que d'envisager les manifestations supérieures, et nous ne croirons pouvoir vraiment comprendre celles-ci, qu'après avoir montré comment et sous quelles influences l'animal humain s'est élevé peu à peu, de la confection grossière d'instruments indispensables à son humble vie, jusqu'à la libre création d'œuvres uniquement destinées à récréer et à élever les âmes.

Pour cela il faut que nous remontions encore une fois jusqu'au sentiment ou plutôt jusqu'à cette forme intense du sentiment que les Allemands appellent *Affekt* et que nous appelons émotion. Nous avons défini les émotions des états d'âme dans lesquels les sentiments forts sont liés à des troubles plus ou moins grands du cours normal des représentations, et qui sont accompagnés de notables changements somatiques. Nous nous sommes interdit, vu que cela n'entrait pas directement dans le plan de notre étude, de discuter l'hypothèse si intéressante émise par William James et développée par Lange, à savoir que les manifestations corporelles qui caractérisent l'émotion ne sont pas, comme on l'a cru, des conséquences de l'*Affekt*, mais en sont la véritable cause efficiente. Il suffit à la tâche que nous nous sommes proposée de retenir que tout sentiment fort, toute émotion est accompagnée de changements caractéristiques de l'état de nos organes et de nos viscères, que tout état joyeux, — aussi bien le plaisir de la satisfaction d'un besoin organique comme la faim ou la soif, que celui que nous cause la vue d'une belle œuvre d'art ou la résolution d'un problème difficile, — est accompagné d'un élargissement des vaisseaux de la superficie du corps, d'une augmentation de l'innervation des muscles volontaires, surtout des muscles respiratoires, et probablement d'un accroissement de volume des mouvements cardiaques, tandis que tout état pénible, — aussi bien celui qui naît d'une douleur corporelle que celui que nous inspire une physionomie repoussante ou une œuvre d'art manquée, — est accompagné d'un rétrécissement des vaisseaux de la superficie du corps, de troubles dans l'innervation des muscles volontaires et organiques, et probablement d'un relâchement des vaisseaux internes liés à la diminution du volume des mouvements cardiaques. Nous avons montré ensuite les rapports que l'accompagnement des réactions somatiques permet d'établir entre les émotions et les impulsions. L'impulsion et l'instinct, avions-nous dit d'après Wundt, sont des mouvements de l'âme qui s'efforcent de se traduire en mouvements extérieurs tels,

que leur succès ou bien renforce un sentiment de plaisir ou bien éloigne un sentiment de peine présent. Nous avions conclu de là que toute impulsion était en même temps émotion et toute émotion en même temps impulsion. Sans doute, il est impossible d'établir entre l'émotion et l'impulsion des rapports d'identité absolue, vu que sans cela on ne comprendrait pas que l'analyse persiste à séparer ces deux manifestations psychiques et à leur donner des noms différents. Il y a, en effet, cette différence caractéristique entre l'instinct et les sentiments forts, entre le *Trieb* et l'*Affekt*, que — ainsi que l'a très clairement montré Lehmann — les mouvements qui accompagnent les émotions sont en partie des mouvements organiques et en partie des mouvements des muscles volontaires mais de direction indéterminée, tandis que les mouvements qui accompagnent l'impulsion sont toujours des mouvements de muscles volontaires de direction déterminée[1]. Mais il n'en reste pas moins vrai que toute émotion est en même temps impulsion, puisqu'elle provoque nécessairement des mouvements impulsifs, puisque tout sentiment de plaisir ou de peine est toujours une impulsion vers quelque chose ou un mouvement de répulsion pour quelque chose, et que réciproquement toute impulsion est non-seulement accompagnée d'un sentiment intense, d'une émotion, mais encore jaillit toujours d'une émotion, est toujours au service d'un sentiment, vise toujours à atteindre ou à renforcer un plaisir ou à éloigner une peine. Nous avons essayé de montrer dans notre étude générale du sentiment que, contrairement à l'opinion anglaise qui fait de l'impulsion le facteur premier de la vie psychologique, que contrairement à la théorie développée par Wundt, dans la *Psychologie physiologique*, qui ne fait dériver ni l'impulsion de l'émotion, ni l'émotion de l'impulsion, mais qui les fait précéder toutes deux de l'aperception simultanée d'une impression extérieure et du mouvement qui en résulte, c'est le sentiment qui est la manifestation primitive de la nature humaine, et que l'impulsion n'en est qu'une manifestation secondaire et dérivée. Pour nous, toute représentation timbrée est nécessairement accompagnée de modifications somatiques, parce que notre système nerveux a la particularité de propager les mouvements, et que par conséquent les mouvements provoqués par une excitation extérieure, et partant du *sensorium*, se répandent de tous côtés et produisent par là des changements d'innervation dans les centres moteurs, accompagnés de troubles organiques. Dans tout être muni d'un système nerveux, on peut s'attendre à ces manifestations de sentiments,

1. Lehmann, *Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens*, p. 139.

qui sont les formes rudimentaires du mouvement, c'est-à-dire des mouvements de direction indéterminée, des mouvements incoordonnés : lorsque, par hasard, ces mouvements incoordonnés ont créé entre un individu et un objet extérieur un rapport tel, qu'il en résulte un sentiment de plaisir, l'attention se fixe sur cet objet et sur ces mouvements, il s'établit une association entre eux et le contenu du sentiment, si bien que quand le même sentiment apparaît, les représentations de l'objet et des mouvements réapparaissent, ceux-ci se coordonnent et l'émotion est devenue impulsion [1]. Dans toute impulsion donc, il y a, selon l'excellente analyse de Ziegler, tout d'abord une irritation émanée de notre intérieur et accompagnée d'un sentiment de peine aussi longtemps que celle-ci n'a pas été assimilée, puis un effort pour éloigner cette peine, ensuite des dispositions innées pour les mouvements capables d'atteindre ce but, des représentations de mouvements exécutées avec succès qui accompagnent toujours l'éveil de l'impulsion, jusqu'à ce qu'enfin apparaisse le mouvement lui-même, et dans tout sentiment il y a une tension, une appétition, un effort qui, s'il est assez intense, force l'entrée de la conscience, et qui, grâce au transfert de l'irritation des nerfs sensibles aux nerfs moteurs, entraîne des mouvements qui arrivent à la conscience comme venant de nous, comme nôtres, sentiment qui donne naissance à la volonté [2].

Tout sentiment fort demande donc à se manifester, à se traduire en mouvements, et c'est dans ce fait psychologique, primitif et nécessaire de la nature humaine, qu'il faut chercher l'origine de l'art. Tout d'abord parmi ces mouvements, traducteurs de l'émotion, il faut distinguer les mouvements involontaires et les mouvements volontaires. Les premiers sont les manifestations inconscientes de tout état violent, joyeux ou pénible, de notre âme, le tremblement quand nous avons peur, les larmes quand nous avons du chagrin, le rire quand nous sommes joyeux, en un mot tous les mouvements de notre physionomie, toute notre mimique. On sait que depuis une vingtaine d'années, à la suite de l'ouvrage fondamental de Darwin sur l'*Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, un grand nombre de psychologues, Dumont, Wundt, Birch-Hirschfeld, Lehmann, Münsterberg et Mosso ont entrepris l'étude scientifique des phénomènes si intéressants de la mimique. Darwin avait tenté de les expliquer par trois principes. Il pose d'abord le principe des habitudes finales associées, selon lequel certaines actions compliquées, après nous avoir été, dans certains états d'âme, d'une utilité directe ou indirecte pour satisfaire cer-

1. Lehmann, *Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens*, p. 142, 143.
2. Th. Ziegler, *Das Gefühl*, Stuttgart, 1893, p. 219.

taines sensations, sont reproduites, grâce à l'habitude et à l'association, quand le même état d'âme se reproduit, même lorsque dans l'espèce elles ne sont d'aucune utilité. Certains de ces mouvements peuvent être supprimés en partie par la volonté, en particulier les muscles qui sont le moins sous le contrôle de la volonté, et qui sont le plus portés à se manifester et à produire des mouvements que nous reconnaissons comme expressifs. Dans d'autres cas, la suppression d'un mouvement habituel entraîne d'autres mouvements insignifiants qui sont également expressifs. Il donne ensuite le principe du contraste, suivant lequel certains états d'âme, qui entraînent des actions déterminées habituelles et utiles, se heurtent à des états d'âme directement opposés, font naître une tendance énergique et involontaire à exécuter des mouvements contraires, même quand ceux-ci sont sans aucune utilité, et ces mouvements sont souvent expressifs. Enfin il propose en dernier lieu le principe de l'activité directe du système nerveux, suivant lequel, si le sensorium est violemment excité, il y a production d'un surcroît de force nerveuse qui est, ou bien dirigé dans certaines directions déterminées, lesquelles dépendent en partie de l'ensemble des cellules nerveuses et en partie de l'habitude, ou bien par laquelle toute production nouvelle de force nerveuse peut être en apparence interrompue, ce qui provoque des effets que nous reconnaissons comme expressifs [1].

Ces principes et notamment le second, le principe du contraste, ont été vivement discutés par les auteurs que nous avons cités, et Lehmann a proposé de leur substituer un seul principe d'explication, suivant lequel tous les changements physiologiques essentiels causés par les émotions sont des phénomènes d'association : des modifications d'innervation motrice, qui se sont souvent produites en même temps que certaines représentations, s'associent avec celles-ci, si bien que plus tard elles peuvent être reproduites ou bien directement ou bien indirectement par les représentations primitives. C'est ainsi que la frayeur se manifeste par la contraction subite et spasmodique de la plupart des muscles volontaires et involontaires, suivie immédiatement du relâchement des muscles volontaires, tandis qu'au contraire le spasme des muscles organiques, surtout des vaso-constricteurs et des muscles des viscères persiste pendant quelque temps. L'hypothèse de l'association explique ce fait de la façon suivante : c'est une particularité de la substance nerveuse que toute excitation suffisamment intense d'un nerf sensible provoque des mouvements qui se transplantent

1. Darwin, *De l'expression des émotions chez l'homme et les animaux.*

dans les autres parties du système nerveux, et cette irradiation peut être, dans des consciences développées, grâce à la tension volontaire de l'attention, dirigée dans des directions déterminées. Mais si l'excitation est trop forte, ou si elle est si imprévue, que l'attention ne trouve pas immédiatement la direction voulue, l'irradiation aura lieu dans différentes directions, et si le mouvement rencontre des centres moteurs, il provoque un accroissement de l'irradiation et par conséquent une contraction des muscles liés à ces centres. Il en est de même des manifestations accompagnant la joie, le chagrin, l'attente, la crainte, l'espérance, la colère, etc [1].

Quoi qu'il en soit de l'explication proposée par Lehmann qui, malgré les objections qu'on lui a opposées, nous paraît en somme satisfaisante, nous n'avons à retenir ici que le fait que les mouvements de la physionomie humaine sont des réactions somatiques par lesquelles se traduisent nécessairement et involontairement nos émotions. Mais, — et c'est ici que nous abordons notre sujet même, qui est la question de l'origine de l'art — ce n'est pas seulement par des mouvements corporels que se manifestent et que se traduisent les mouvements de notre âme. Les émotions, en effet, mettent en jeu, à côté de nos muscles, les images, les représentations, les idées qui peuplent notre cerveau. Nous savons tous par notre expérience personnelle, et nous avons déjà insisté sur ce phénomène psychique des plus intéressants, quelle force d'expansion considérable possèdent nos états d'âme, combien une joie est capable d'évoquer en nous des cortèges d'images joyeuses, et de transformer le milieu triste et douloureux dans lequel nous nous trouvons ; comment, au contraire, à un chagrin éprouvé, dévalent du fond de notre conscience toutes les douleurs que nous avons réellement éprouvées, et toutes celles dont nous redoutons l'atteinte ; comment une mauvaise nouvelle, qui nous parvient inopinément au milieu de la fête la plus joyeuse, suffit à transformer celle-ci avec tous ses acteurs et tous ses accessoires en images de deuil. C'est là ce qu'a voulu dire Amiel dans sa phrase célèbre : tout paysage est un état d'âme, c'est là l'origine du symbolisme sympathique que nous avons si longuement étudié dans le chapitre précédent, et c'est là ce que formule d'une façon excellente Ziegler en disant, que les sentiments intenses, les émotions énergiques se traduisent par des mouvements corporels, tandis que les sentiments doux, les états d'âme tendres comme la mélancolie, la résí-

1. Lehmann, *Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens*, p. 275 à 323 ; Preyer, *Die Seele des Kindes*, 2e édition, Leipzig, 1884, passim cité par Lehmann et Ziegler, *Das Gefühl*, p. 220 à 225.

gnation, etc., se symbolisent dans des jeux de représentations, dans des fantasmagories de la fantaisie [1].

Ce sont là les mouvements expressifs involontaires. Il faut y joindre maintenant les mouvements expressifs volontaires, beaucoup plus intéressants et beaucoup plus importants, parmi lesquels nous distinguons avec Ziegler les mouvements expressifs du langage, les mouvements de jeu, et enfin les mouvements qui créent l'art. Et tout d'abord pour les mouvements expressifs du langage, nous savons que les mouvements de la physionomie, dont nous avons parlé plus haut, constituent déjà une sorte de langage instinctif : un geste individuel compris et imité par d'autres individus devient pour eux un signe général. Même après la constitution du langage proprement dit, du langage articulé, le langage par gestes conserve sa valeur, en soulignant et en nuançant la parole, et l'emporte même sur cette dernière dans les explosions de passion : quand l'émotion est trop intense pour nous permettre de trouver des expressions appropriées à notre état d'âme, le geste jaillit comme une manifestation spontanée et instinctive du fond de notre Moi. Mais c'est évidemment le langage articulé qui est le moyen le plus naturel et le plus précis d'exprimer nos états d'âme, et de les faire comprendre par ceux qui nous écoutent, et quelles que soient les différentes explications qui aient été données de son origine, il nous semble incontestable que c'est avant tout comme expression naturelle de nos sentiments qu'il faut l'envisager. Nous éprouvons le besoin, selon la loi générale que nous avons donnée, de traduire et les sensations que dirige sur nous de toutes parts le monde extérieur et nos sentiments intérieurs, de nous débarrasser en quelque sorte, par un mouvement, de la tension produite en nous par l'émotion, et si c'est le son qui a été choisi comme moyen de traduction, c'est à la fois à cause de la finesse de l'oreille et de sa faculté d'analyser les bruits, et de la particularité qu'a le son de résoudre à la fois la tension due au sentiment qui agite celui qui parle et de provoquer, par le fait d'être entendu et compris par les interlocuteurs auxquels on s'adresse, de nouveaux sentiments intenses. On comprend, sans que nous ayons à y insister encore, que c'est là qu'il faut chercher l'origine des arts de la parole et de la musique. Les sons, expression spontanée des émotions causées par les sensations, s'associent maintenant, grâce à l'oreille qui les analyse, avec les sensations qui les ont provoqués, et c'est cette association, entre le son — le signe — et la sensation — la chose signifiée — qui constitue vraiment le langage. A l'origine donc les

1. Ziegler, *Das Gefühl*, p. 225-226.

mots devaient être tous des manifestations expressives de sentiments, et non pas comme le veulent quelques-uns des linguistes les plus éminents, d'idées générales. Au début, les mots devaient être tous des traductions sensibles de phénomènes sensibles et individuels. Quand on remonte au sens primitif des mots désignant les concepts les plus généraux, on s'aperçoit que c'est toujours une action sensible qu'ils ont commencé par traduire. Ce n'est que peu à peu que cet élément sensible s'est atténué, que les mots se sont pour ainsi dire desséchés et rabougris, et qu'ils sont devenus, de traduction immédiate et spontanée d'intuitions, des symboles privés de sang et de vie. C'est là un fait que Kant a bien aperçu. Lorsqu'il expose, dans le dernier paragraphe de la Dialectique, la théorie du symbolisme esthétique, il soutient que toute représentation, toute « hypotypose », en tant que représentation sensible, est ou bien schématique, quand l'intuition qui correspond à un concept saisi par l'entendement est donnée *a priori*, ou bien symbolique, lorsqu'à un concept, que la raison seule peut concevoir mais auquel aucune intuition sensible ne peut correspondre, est soumise une intuition, avec laquelle s'accorde un procédé du Jugement, qui n'est qu'analogue à celui qu'il suit dans le schématisme, c'est-à-dire qui ne s'accorde avec celui-ci que par la règle et non par l'intuition même. C'est à tort, dit Kant avec grande raison, que les « nouveaux logiciens » emploient le terme de symbolique pour désigner le mode de représentations opposé au mode intuitif « car le mode symbolique n'est qu'une *espèce* du mode intuitif. » Un grand nombre de mots, dit-il, — tous les mots primitifs, dirons-nous, — sont des représentations indirectes fondées sur une analogie, dans lesquelles l'expression ne contient pas un schème véritable, mais seulement un symbole pour la réflexion. Kant cite en allemand les mots *Grund*, *abhängen*, *fliessen*, *Substanz*, et il aurait pu en citer une foule d'autres empruntés à toutes les langues [1]. De nos jours évidemment, surtout quand il s'agit de langues qui, comme celle dans laquelle nous écrivons, sont des langues dérivées, le sens primitif des mots s'est oblitéré, et la plupart d'entre eux n'éveillent plus dans notre imagination les images sensibles dont ils avaient été le signe, mais seulement des concepts abstraits. C'est là précisément la grande difficulté contre laquelle ont à lutter nos poètes, et c'est là une des raisons pour lesquelles on a pu soutenir avec une apparence de vérité, malgré le grand nombre et le génie des poètes qui ont illustré notre littérature moderne, que la langue française n'est pas une langue

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 362 à 364 ; Barni, t. I, p. 333 à 336.

lyrique. Mais heureusement, le génie des poètes a trouvé des remèdes à cette insuffisance. Le premier et le plus efficace a été la création des métaphores. Nous estimons que toute langue n'a été à l'origine qu'un tissu de métaphores, dont le sens s'est peu à peu perdu. Seulement le génie poétique en a cherché incessamment de nouvelles, et quand le nombre en a paru épuisé, il n'a pas hésité à torturer la langue et à avoir recours aux analogies les plus lointaines pour renouveler, pour rafraîchir le vocabulaire poétique. D'ailleurs, à côté de la métaphore, le poète dispose d'autres moyens. Malgré la fixité et la rigidité de la construction française, qui est comme le calque du jugement logique, et où la perte des flexions a soumis tous les éléments à un ordre rigoureux, nos poètes peuvent, grâce à l'inversion, à l'apostrophe, à la suspension, à l'exclamation, à l'ellipse, échapper aux entraves en apparence inflexibles de la grammaire, qui n'est qu'une logique appliquée, et qui tend à couler dans le même moule abstrait l'expression des idées les plus indifférentes et celle des sentiments les plus passionnés. Enfin et surtout, les mots, comme l'a dit dans sa *Poétique* Wilhelm Scherer, n'ont pas seulement une surface, ils ont en quelque sorte une profondeur. A côté du concept qu'ils désignent, ils ont le pouvoir d'évoquer des images vivantes et d'éveiller des sentiments assoupis dans notre âme. Chacun d'entre nous s'est formé lui-même son vocabulaire, et nous attachons à certains termes, qui se sont trouvés liés aux grandes émotions de notre vie, une signification toute particulière. Que l'on songe à l'émotion profonde qu'un seul mot bien placé, habilement enchassé dans le tissu de la phrase, peut soulever en nous ! L'art du poète consiste précisément à mettre en relief, en le projetant au commencement du vers, ou en le rejetant tout à la fin à la rime, en l'associant, soit à des termes analogues, moins forts que lui, de façon à ce que nous soyons préparés à l'entendre et que nous l'attendions avec impatience, soit au contraire à des termes opposés, de telle sorte que quand il apparaît nous soyons frappés par le contraste ; à mettre en relief tel mot qui, tout usé qu'il puisse être, reprend pour un instant toute sa puissance sensible, toute sa force d'expansion, et parvient à éveiller dans l'âme du lecteur tout le drame qui a agité le poète lui-même en composant ses vers. C'est bien pour cela que les Hamann et les Herder ont eu raison de proclamer, à la fin du XVIII[e] siècle, que la poésie n'est pas, comme on l'avait cru, l'apanage des époques de civilisation avancée, et qu'au contraire, plus on remontait dans l'histoire des langues et des littératures, plus on avait chance de tomber sur la poésie véritable, langue maternelle du genre humain. De nos jours, nos cerveaux

sont uniquement remplis de concepts, et incapables d'images vives et de sentiments intenses. Les mots, comme démonétisés par l'usage, ont perdu leur sens imagé et leur force de pénétration. Après les avoir perçus, nous les envoyons rejoindre les innombrables idées générales que notre expérience a accumulées, sans avoir le temps de nous laisser émouvoir par eux. Aussi comprend-on que la patrie de la poésie véritable soit l'aube des civilisations. C'est le sauvage, le pasteur, le chasseur, l'agriculteur qui est le vrai poète. C'est lui qui a créé les mots qui ne sont qu'images et que symboles, et il était capable de les créer parce que, dans ses sens vierges, toutes les impressions extérieures pénétraient sans résistance, et s'y modelaient comme sur une cire molle avec tous leurs reliefs [1].

Pour les mouvements expressifs de jeu auxquels nous arrivons maintenant, nous avons déjà eu l'occasion d'en amorcer l'étude à plusieurs reprises. Nous avons montré, avec les psychologues anglais, que les mouvements de jeu sont des mouvements qui se distinguent de tous les autres par le fait de n'être pas exécutés en vue de fonctions vitales importantes, mais uniquement pour le plaisir de l'activité elle-même. Lorsque, après une période de repos, il se forme en nous une accumulation d'énergie dont aucun travail organique n'exige la dépense, il en résulte une activité sans fin déterminée, ne servant directement à aucun processus vital, et étant simplement la manifestation spontanée du sentiment de la vie accrue. C'est quand on observe les mouvements, si amusants dans leur incoordination, des jeunes animaux et des jeunes enfants, que l'on se rend bien compte du caractère spontané, instinctif, et dépourvu de toute finalité des mouvements de jeu, et que l'on comprend comment c'est là qu'il faut chercher l'origine, non pas, comme semble le soutenir Spencer, de tous les arts, mais de l'art de la danse. Il est possible d'ailleurs, ainsi que l'a pensé Wilhelm Scherer, que la danse ait été chronologiquement le premier de tous les arts. Mère du rhythme et par là de la musique et de la poésie, la danse émanerait elle-même du saut, qui est une manifestation naturelle et instinctive du bien-être corporel et qui, de par l'exertion musculaire qu'il provoque, est un plaisir physique. A la danse rhythmée se serait tout naturellement associé le chant, qui, d'autre part, jaillirait, suivant l'explication de Darwin, du plaisir sexuel, et qui, de par l'exertion des cordes vocales, serait, lui aussi, déjà en lui-même un plaisir physique. Puis au chant on aurait associé la parole, servant à exprimer

1. Cf. Ziegler, *Das Gefühl;* Herder, *Ueber den Ursprung der Sprache*, œuvres complètes, Cotta, t. XVII, p. 37; Wilhelm Scherer, *Die Poetik*, 1888, p. 185 à 205.

directement, d'une façon compréhensible à tous, un objet de plaisir, et enfin à la danse, au chant et à la parole, on aurait associé des gestes, une action symbolisant un plaisir, de telle sorte que c'est bien de la danse que seraient émanés successivement la musique, le chant et le drame [1].

Mais ce sont là questions que nous n'avons pas encore à résoudre ici, et que d'ailleurs nous ne viserons pas à résoudre définitivement, n'ayant pas la prétention de pouvoir déterminer dans quel ordre chronologique les arts se sont formés. Il nous suffit de constater la très grande importance des mouvements de jeu pour les arts en général, et pour la danse, et même pour le drame en particulier. En effet, nous savons tous que les jeux des enfants sont toujours ou bien de ces simples manifestations de force dont nous venons de parler, ou bien des représentations dramatiques des petits événements dont ils sont les témoins. Sans doute, pour expliquer vraiment le jeu de l'enfant il faut joindre à l'instinct de jeu proprement dit un autre instinct plus fondamental encore de l'espèce humaine, et dont nous aurons immédiatement à nous occuper plus longuement, l'instinct d'imitation. L'enfant commence par imiter purement et simplement les mouvements, les gestes, les paroles de ceux qui l'entourent. Puis, avec un sens comique très aigu, il apprend vite à distinguer parmi ces paroles, ces gestes et ces mouvements, ceux qui peuvent prêter à rire et il les caricature avec la plus ingénieuse drôlerie. Ensuite il représente, cette fois sans aucune velléité caricaturale, les événements qui lui sont les plus familiers : il joue à l'école, au malade, à la mère et au père, à la poupée, qui, elle, incarne successivement les rôles les plus différents, qui devient tour à tour l'enfant lui-même, la mère, la maîtresse d'école, la dame amie, la bonne et enfin et surtout la petite sœur ou le petit frère : c'est là bien évidemment le rudiment du drame et de l'art dramatique [2], et cette origine se marque encore dans certaines langues comme l'allemand et l'anglais, *miracleplay*, *Lustspiel* et *Trauerspiel*.

Aux jeux de l'enfant, il faut joindre maintenant les jeux des adultes, et les jeux de corps, et les jeux d'esprit. Parmi les premiers, il faut compter tous les sports athlétiques, dans lesquels, au plaisir du déploiement des énergies musculaires, s'ajoute l'attrait du danger. Parmi les seconds, les jeux de hasard, dans lesquels le plaisir du risque est plus intense encore que le plaisir

1. Wilhelm Scherer, *Die Poetik*, p. 73 à 96.

2. Cf. Erdmann, *Ernste Spiele*. Il n'existe d'ailleurs aucun ouvrage spécial bien fait sur les jeux des enfants qu'il vaudrait la peine, pour un de nos psychologues humoristes, d'étudier en détail.

du jeu proprement dit, les jeux intellectuels comme le jeu d'échecs, qui est une très bonne illustration du jeu en général, puisque nous avons là un déploiement d'énergies intellectuelles, des déductions, des combinaisons, parfois très profondes et très difficiles, sans aucun but utile, et enfin les jeux d'esprit. Rien n'est plus difficile, on le sait, que de définir, d'une façon satisfaisante, l'esprit, ce que les Allemands appellent *Witz* et les Anglais *wit*. Kant l'a tenté dans son Anthropologie. L'esprit, dit-il, accouple des représentations hétérogènes, qui très souvent sont extrêmement éloignées l'une de l'autre, d'après la loi de l'imagination, de l'association, et est, par conséquent, une faculté particulière d' « analogisation » *Verähnlichungsvermögen,* qui appartient à l'entendement comme faculté de connaître en général, en tant qu'il range les objets en espèces [1]. Vischer a ajouté à la définition que l'esprit ne marie, comme le forgeron de Gretna-Green, que des couples qui sans lui ne sauraient s'unir d'une façon légitime, c'est-à-dire n'unit que des représentations si hétérogènes, que rien ne semble pouvoir les rapprocher, et c'est précisément l'inattendu de cette union, — loi générale, comme nous aurons l'occasion de le voir, du comique — qui est la raison du plaisir causé par le mot d'esprit. Il serait amusant d'essayer de caractériser les différentes formes de l'esprit, tout d'abord le jeu de mots proprement dit, *Wortspiel*, le calembour, dont la forme principale consiste à rapprocher, au point de vue du sens, des mots ayant des significations très différentes, mais présentant des analogies de sons ; puis le mot d'esprit véritable, qui est comme l'apanage des écrivains de notre race, tel qu'il s'en trouve à foison chez les Voltaire, les Rivarol, les Chamfort, et qui consiste dans une association de représentations, absolument hétérogènes à tous les points de vue, excepté un seul, que la perspicacité de l'homme d'esprit est parvenue précisément à découvrir comme en un éclair; ensuite une forme particulière du mot d'esprit que les Allemands appellent *geistreich,* pour lequel nous n'avons pas de terme propre, bien qu'il s'en trouve de nombreux exemples dans notre littérature, notamment chez nos auteurs de Pensées et de Maximes, chez La Bruyère, chez La Rochefoucauld, et avant tout chez Pascal, qui consiste à frapper en médaille une vérité générale, d'habitude d'ordre philosophique, qui, au lieu d'être longuement déduite et expliquée, est présentée d'une manière piquante qui nous frappe d'autant plus que nous sommes moins habitués à voir des vérités de ce genre présentées de cette façon ; et enfin

1. *Anthropologie*, Hartenstein, t. VII, p. 538.

l'humour, cette forme d'esprit que les nations germaniques et notamment la race anglo-saxone aiment à revendiquer pour elles, qui est extraordinairement malaisée à définir, et dont les caractères essentiels nous paraissent être le pince sans-rire, le grossissement caricatural de choses insignifiantes, le rapetissement de choses très importantes, la faculté d'envisager les choses sous un angle métaphysique — l'humour fait toujours de la métaphysique, a dit très profondément Vischer — le pouvoir d'individualiser, de personnifier les images de l'infini, les Idées de la raison, et d'opposer à cet Infini, comme contraste, tout l'univers en tant qu'ensemble de choses finies, et enfin et surtout le mélange du rire et des larmes, le sanglot dans l'œil qui sourit, *die Thräne im lachenden Auge*[1].

III

Nous voici arrivés enfin au troisième et dernier groupe de mouvements volontaires que nous avions distingués plus haut, et qui fait l'objet même de notre recherche, aux mouvements créateurs de l'art. Ces mouvements créateurs de l'art nous les avons, pour ainsi dire, côtoyés continuellement dans l'étude que nous avons faite des mouvements expressifs involontaires et des mouvements expressifs du langage et du jeu. Il est temps maintenant que nous abordions et que nous parcourions à loisir en tous sens l'île mystérieuse de l'art. Ce n'est pas d'ailleurs que le voyage de découverte, que nous avons fait dans le domaine des mouvements de la physionomie et dans ceux du langage et du jeu, ait été infructueux. L'art, en effet, est avant tout un mouvement expressif, une manifestation en quelque sorte nécessaire d'une émotion intense, l'art est ensuite un langage, l'art est enfin un jeu et un jeu d'imitation. L'art est tout cela à la fois et quelque chose de plus : dégager en quoi consiste ce quelque chose de plus, voilà la tâche propre qu'il nous reste à réaliser. Pour cela nous nous demanderons tout d'abord quels sont les instincts qui constituent l'instinct artistique ; puis quelles sont les facultés maîtresses de l'artiste, et ensuite quels sont les rapports de l'art et de la vérité, de l'art et de la finalité, de l'art et de la moralité, quelle est, en un mot, la place qu'occupe l'art dans la vie intellectuelle et la vie

1. Cf. Jean-Paul, *Vorschule der Aesthetik*, œuvres complètes, Hempel, t. XLIX, p. 130 à 175, et Taine, *Histoire de la Littérature anglaise, passim.*

morale de l'humanité, et enfin quelles sont les manifestations particulières de l'art, quelle est la division des Beaux-Arts.

Lorsque nous avons abordé au début de cette étude la question du Beau, envisagé au point de vue subjectif, nous avons essayé de montrer que c'est le sentiment qui est le véritable, le seul point de départ possible de toute esthétique, qu'avant toute intervention du jugement ou de quelque autre faculté purement intellectuelle, nous commençons par sentir le Beau ; bien plus que la vie humaine tout entière débute par le sentir, et que c'est du sentir que jaillissent et le connaître et le vouloir. Au moment de commencer l'étude de l'art, il faut absolument que notre lecteur se rappelle ce rôle prépondérant du sentiment, que les esthéticiens modernes, dont le plus grand nombre relève de Hegel, qui a comme on le sait intellectualisé, « idéélisé » et « logicisé », si nous pouvions dire ainsi, l'univers tout entier, ont eu le grand tort de laisser dans l'ombre. Le premier moment de toute création artistique est, à nos yeux, une émotion intense, éprouvée en face d'un spectacle de la nature ou d'un événement de la vie : cette émotion, dans certaines organisations privilégiees, tend à se traduire nécessairement par des mouvements appropriés, et c'est là la seule véritable origine de l'art.

La première faculté caractéristique de l'artiste est donc une émotivité supérieure à celle de la moyenne. On se rappelle que quand nous avons étudié le sentiment esthétique, et, dans le sentiment esthétique, ce que nous avons appelé le facteur sensible direct, c'est-à-dire les sentiments provoqués par les sensations de lumière, de couleur, de forme linéaire et de son, nous sommes convenus, avec la plupart des psychologues contemporains, que ces sensations sont, pour la plupart des individus, émotionnellement indifférentes. La quantité de plaisir, en effet, avions-nous dit avec Grant Allen, est très probablement en raison directe du nombre des fibres nerveuses et en raison inverse de la fréquence naturelle de leur excitation, et, étant donné que les sens de la vue et de l'ouïe sont dans une stimulation continuelle, il est tout naturel que les sensations visuelles et auditives normales ne nous procurent plus habituellement un plaisir distinctement ressenti. Ce plaisir a bien dû exister à l'origine, et, ce qui nous le prouve, c'est la joie ressentie par les enfants à la vue d'un objet lumineux, ce sont les efforts qu'ils tentent pour étreindre de leurs mains le rayon de soleil qui vient se jouer sur leur berceau, c'est le plaisir qu'inspirent aux sauvages, aux populations du Midi, qui ont su garder comme une naïveté de sensibilité étrangère aux peuples du Nord, les couleurs vives. Seulement il s'est peu à peu atténué et

émoussé par l'habitude, et on comprend qu'il se rencontre rarement chez des individus cultivés de race supérieure, habitués à ne considérer les sensations que comme des signes, et à ne se préoccuper que des concepts qu'ils désignent. Mais, avions-nous ajouté, il est des organisations privilégiées qui possèdent cette vivacité, cette candeur de sensibilité que nous avons perdue, qui, en face de la nature extérieure, savent redevenir enfants, qui, selon la nature particulière de leur talent, sentent la couleur, la forme ou le son, avec autant d'intensité que devaient l'avoir fait les premiers-nés de l'humanité, pour qui les sensations ne sont pas des symboles desséchés et exsangues, mais pour qui elles sont toutes saturées de vie chaude et ardente, pour qui — si ce sont des artistes de la parole — les mots ne sont pas de vains *flatus vocis* dépourvus de toute vertu propre, mais bien des créations du génie de l'humanité, ayant conservé toute la force métaphorique qu'ils avaient eue à l'origine.

Un artiste, a dit Théophile Gautier, est un homme pour qui le monde extérieur *existe*, et c'est là une parole vraie profondément. Sans doute, nous ne demandons pas que l'artiste soit cet « écorché », aussi sensible à la moindre impression extérieure qu'une plaque photographique, dont parlent les de Goncourt. Sans doute, nous ne croyons pas à cette nécessaire alliance du génie et de la folie qu'ont revendiquée certains psychologues français et italiens. Mais, néanmoins, nous aurons l'occasion de montrer, quand nous étudierons plus loin l'imagination artistique, les rapports indiscutables qui existent entre cette imagination et l'hallucination proprement dite ; néanmoins, il nous est impossible de ne pas rappeler que la plupart des artistes ont été et sont des névropathes d'une sensibilité et très souvent d'une sensualité suraiguë, d'une méconnaissance absolue des lois de la réalité pratique, d'un amour-propre maladif, d'une vanité souvent enfantine, d'un équilibre nerveux et mental éminemment instable. Qui ne connaît les bizarreries de la vie de Balzac, toujours à la recherche d'immenses affaires imaginaires et de trésors fantastiques ? Qui ne se rappelle la tragique destinée du plus grand peut-être parmi les grands musiciens de l'Allemagne moderne, de Robert Schumann, et qui ne pourrait ajouter un nom à la longue liste des artistes que la surexcitabilité de leur système nerveux a conduits à la folie ou au suicide? Rien n'est plus curieux que de constater la nervosité maladive qui se révèle dans les lettres des romantiques allemands, dont chacune commence par une description détaillée de l'état atmosphérique, et Georg Brandes n'a-t-il pas raison d'appeler toute l'école un hôpital romantique, avec Novalis,

le frère morave poitrinaire d'une sensibilité hectique et d'une nostalgie supra-terrestre; avec Tieck, l'ironiste mélancolique, dont surtout les premiers romans fourmillent de maladives hallucinations ; avec Frédéric Schlegel, le génie impuissant rempli d'orgueil et de vanité ; avec Hoffmann, le fantasque noctambule plein de rêves et de visions puisés dans l'ivresse ; avec Zacharias Werner, notoirement atteint de folie mystique ; avec Henri Kleist, enfin, le génial suicide[1] ? Notre école romantique, elle aussi, ne recèle-t-elle pas, à côté d'un génie aussi vigoureux de corps et d'esprit que le fut Victor Hugo, des déséquilibrés comme Petrus Borel, Gérard de Nerval et Baudelaire, imitateur et traducteur de Poe, mort selon toute vraisemblance de ses propres mains dans un accès de delirium tremens, et la prédilection pour l'analyse des états pathologiques de l'âme, que nous constatons aussi bien dans les romans du grand peintre des foules, Emile Zola et de son école, que dans les drames d'une si angoissante tristesse d'Henrik Ibsen, de Gerhart Hauptmann et de leurs imitateurs français, ne révèle-t-elle pas que tous ces artistes, ainsi que l'a si virulemment soutenu le Dr Nordau dans son livre sur la *Dégénérescence*, sont atteints eux-mêmes jusqu'à un certain degré, de la maladie qu'ils décrivent avec tant de précision ? Gœthe lui-même, qui pourtant, parmi tous les artistes modernes, est celui qui symbolise pour nous l'artiste absolument maître de lui, sachant, comme il le dit, commander à la poésie, opposant à toutes les catastrophes de la vie un visage impassible et serein, n'a-t-il pas avoué qu'à un moment donné, il s'était senti aller à la dérive et avait failli sombrer dans la nuit de la folie et de la mort volontaire, comme son compagnon de jeunesse Lenz? Et cette parole profonde prêtée par M. Taine à Thomas Graindorge : « pour avoir une idée de l'homme et de la vie, il faut être allé soi-même jusqu'au bord du suicide ou jusqu'au seuil de la folie au moins une fois », ne vaut-elle pas avant tout pour l'artiste? Nous avons donc le droit de conclure, que la première condition de l'art est une sensibilité émotive délicate, et que l'artiste est avant toute chose un homme dont l'âme est ouverte à toutes les impressions, qui sent avec plus d'intensité et plus de vivacité, qui sent plus de choses, qui les sent plus finement que le commun des hommes. L'artiste ne doit pas être un pur spéculatif, un théoricien, un homme de cabinet comme le savant. Il ne doit pas rester étranger à la vie. Il doit se jeter à corps perdu dans la mêlée, il doit apprendre à connaître les hommes et les passions qui les meuvent, il doit accu-

1. Georg Brandes, *Die Hauptströmungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts*, t. II, traduction Strodtmann, Berlin, 1873, p. 12, 13.

muler les expériences sentimentales, et ne jamais exprimer que les sentiments qu'il a réellement éprouvés. Donner une forme artistique à la vie, das *Leben bilden*, voilà, selon le mot de Gœthe, la mission du véritable artiste. Ces émotions fortes demandent à se dépenser en mouvements, à s'extérioriser, à se réaliser, et cette extériorisation, cette réalisation de l'émotion forte, est précisément l'œuvre d'art. C'est là ce qui distingue le dilettante du véritable artiste. Le dilettante, lui aussi, sent avec vivacité, mais son émotion n'est pas assez intense pour se traduire, naturellement, nécessairement, comme par un processus organique, en actes, pour se cristalliser en images, ayant une forme originale et une vie indépendante.

Au début de tout mouvement expressif de l'art, il faut donc poser une émotion intense demandant à se traduire en mouvement. Cette émotion, quand on y regarde de près, est avant tout une émotion sympathique, et si c'est à la sympathie, à ce que nous avons appelé le symbolisme sympathique, que nous avons réduit en dernière analyse toutes les formes possibles du sentiment esthétique, c'est à l'émotion sympathique qu'à notre avis se réduisent tous les sentiments artistiques. L'artiste est l'homme qui sait sympathiser avec le plus d'êtres et avec le plus de choses, qui, véritable microcosme, ne vit pas seulement de sa vie propre, mais sait ouvrir son âme à la vie, non-seulement des êtres qu'il connaît, qu'il aime, auxquels il s'intéresse, mais encore à celle d'êtres depuis longtemps disparus, d'époques depuis des siècles évanouies, de civilisations qui n'ont laissé dans la mémoire des hommes que la trace fragile de quelques noms, de créatures différant de lui non-seulement par la race mais encore par l'espèce, bien plus, de choses mortes, inanimées et inertes. Ce qui fait le peintre, c'est l'émotion sympathique que produisent en lui les vibrations de la lumière et le chant des couleurs, qui échappent à des sensibilités moins subtiles et moins exercées que la sienne. Les de Goncourt disent quelque part dans leur *Journal* qu'il y a bien peu de gens qui sauraient indiquer d'une façon précise la couleur des papiers peints, qui tapissent la chambre que, durant des années, ils ont eue tous les jours devant les yeux, et cela est rigoureusement exact. Le peintre est donc l'homme pour qui *existe* le monde de la couleur et de la lumière, qui suit avec une émotion passionnée le jeu des lignes et des contours, la lutte des rayons lumineux et des ombres qui tentent de les éteindre, et l'on sait quelle émotion passionnée parvient à éveiller dans l'âme des spectateurs, avec de simples oppositions de lumière, avec le simple clair-obscur, un peintre comme Rembrandt, et, avec des

simples oppositions de couleurs, un coloriste comme Henner. Nous ne prétendons en aucune façon, on le verra, que la peinture se réduise exclusivement à la reproduction des jeux de lumières et de couleurs. Nous soutiendrons, au contraire, que le grand art doit être toujours en même temps un langage, expression vivante de l'âme de l'artiste, de sa sensibilité, et même jusqu'à un certain point, de son intellectualité et de sa moralité. Mais il nous paraît incontestable que ce qui distingue le peintre de tous les autres artistes, c'est avant tout, c'est uniquement la finesse, l'acuité, l'hyperesthésie de son sens visuel : tout le reste, les sentiments et les idées qu'il exprime, en un mot le sujet qu'il traite, pourrait être conçu, ressenti et imaginé par des musiciens ou par des poètes. Lessing dit dans le *Laocoon* que Raphaël aurait été tout aussi grand peintre s'il était né sans bras : c'est là une assertion qu'il est évidemment impossible de vérifier, mais ce qui est vrai c'est qu'il y a des organisations de peintre, même parmi des artistes qui se sont donnés à d'autres arts, même parmi de simples amateurs qui n'ont jamais touché un pinceau. C'est ainsi que Th. Gautier et les de Goncourt qui, d'ailleurs, avaient tous les trois commencé par la peinture, étaient certainement extraordinairement doués pour la vision colorée ; c'est ainsi que Leconte de Lisle a été très certainement un talent plutôt plastique que poétique. Quoi qu'il en soit de ces mélanges et de ces transpositions de talents, qu'il serait certes très intéressant d'analyser en détail, en montrant, par exemple, qu'à côté des peintres-peintres, il y a ce que je voudrais appeler des peintres-sculpteurs, c'est-à-dire des peintres chez lesquels l'imagination proprement plastique égale et dépasse même parfois l'imagination picturale, comme, par exemple, pour la Renaissance, Michel-Ange, comme de nos jours Léon Bonnat; il y a des peintres-penseurs, comme Cornélius ; des peintres-poètes, comme Burne-Jones et Rossetti, et même des peintres-musiciens, c'est-à-dire des peintres dont les œuvres nous donnent une sensation aussi vague et en même temps aussi intime et profonde que la musique, comme Puvis de Chavannes; il n'en est pas moins vrai qu'un peintre est avant tout un homme vibrant sympathiquement avec la lumière et la couleur. Tout de même, un sculpteur est avant tout un homme qui vibre sympathiquement avec les contours, avec le relief des êtres et des choses, un musicien est avant tout un homme dont l'oreille analyse les sons avec plus de finesse et de précision que la moyenne, et un poète, enfin, un homme qui vibre sympathiquement avec les joies et les douleurs de ses contemporains et de tous ceux que son imagination lui rend pré-

sents, et qui sait exprimer en verbes ryhthmés ses joies et ses douleurs.

Car, nous l'avons dit, cette émotion sympathique, il faut qu'elle soit assez intense pour pouvoir se traduire en mouvement, et nous avons à rechercher maintenant quelle est la nature propre des mouvements expressifs de l'art. Les mouvements expressifs de l'art jaillissent d'un des instincts primordiaux de la nature animale et humaine, de l'instinct d'imitation. Nous avons montré plus haut, lorsque nous avons parlé des jeux des enfants, que ces jeux consistent en première ligne dans l'imitation des personnes et des événements familiers à l'enfant. Il faudrait, pour analyser à sa source cet instinct, descendre encore plus en avant dans l'échelle des êtres, et montrer comment il se trouve déjà chez tous les animaux supérieurs, et est avant tout développé d'une façon extraordinaire dans le groupe animal le plus rapproché de l'homme, chez le singe. Nous ne pouvons songer ici à entreprendre cette étude, et nous devons nous borner à constater avec le récent théoricien des « Lois de l'Imitation » que l'animal, en tant qu'il vit en groupes, que l'être social, est imitateur par essence, et que l'imitation joue dans les sociétés un rôle analogue à celui de l'hérédité dans les organismes, ou de l'ondulation dans les corps bruts [1]. Dans l'étude très approfondie qu'il a consacrée à l'imitation, M. Tarde pose en principe que toutes les similitudes sont dues à des répétitions, proposition générale qui se scinde dans les propositions particulières suivantes : 1° Toutes les similitudes du monde chimique, physique et astronomique, ont pour unique explication et cause possible des mouvements périodiques et principalement vibratoires ; 2° Toutes les similitudes d'origine vivante, du monde vivant, résultent de la transmission héréditaire de la génération soit intra, soit extra-organique ; et enfin et surtout, toutes les similitudes d'origine sociale, qui se remarquent dans le monde social, sont le fruit direct ou indirect de l'imitation sous toutes ses formes, imitation-coutume ou imitation-mode, imitation-sympathie ou imitation-obéissance, imitation-instruction ou imitation-éducation, imitation-naïve ou imitation-réfléchie, etc. [2]. Les répétitions auxquelles, d'après Tarde, sont dues les similitudes, sont, d'après lui, en même temps, des multiplications, des contagions qui se répandent : une pierre tombe dans l'eau et la première onde produite se répète en s'élargissant jusqu'aux limites du bassin ; j'allume une allumette, et la première ondulation que j'imprime à l'éther se propage en un instant

1. G. Tarde, *Les Lois de l'Imitation*, 1890, p. 12.
2. Id., *ibid.*, p. 15.

en un vaste espace, un dialecte local à l'usage de quelques familles devient peu à peu, par l'imitation, un idiome national, et au début des sociétés, l'art de tailler le silex, de domestiquer le chien, de fabriquer un arc, plus tard de faire lever le pain, de travailler le bronze, d'extraire le fer, etc., à dû se répandre contagieusement ; chaque flèche, chaque morceau de pain, chaque fibule de bronze, chaque silex taillé, était à la fois copie et modèle, si bien qu'il est légitime de soutenir que chaque chose sociale tend à s'étendre dans son milieu social, milieu qui, lui-même, tend à s'étendre [1]. Or, nous sommes convenus plus haut que le Beau, en général, est quelque chose d'éminemment social, puisque nous avons fondé le sentiment esthétique sur la sympathie, et que la sympathie est le sentiment social par excellence. Ce qui est vrai du Beau, en général, l'est *a fortiori* pour le Beau artistique. Si nous croyons que Kant va trop loin, en affirmant « qu'un homme relégué dans une île déserte ne songerait pas à orner sa cabane ou à se parer lui-même, et ne s'aviserait pas de chercher des fleurs et encore moins d'en planter », il n'en est pas moins incontestable que l'art est avant tout un phénomène social, est, selon la forte expression de M. Tarde, ce qu'il y a dans toute société de plus social. Par conséquent, étant donné ces prémisses, étant donné que l'imitation joue dans les sociétés un rôle absolument prépondérant, et que l'art est de tous les phénomènes sociaux le plus social, il résulte de là même, que l'imitation doit jouer dans l'art un rôle absolument prédominant.

Aussi, sans examiner, en aucune façon, le si délicat problème des rapports de l'art et de la vérité, de l'art et de la nature, de l'imitation et de l'idéalisation, pouvons-nous affirmer, sans crainte d'erreur, que l'œuvre d'art « répond avant tout, non à un besoin de connaître du nouveau, ce qui est le propre des âges de mode, où la curiosité est surexcitée par les éléments mêmes qui affluent du dehors, mais au besoin vraiment amoureux de revoir, de retrouver avec une intensité de plus en plus vive, sans jamais se lasser, ce que l'on connaît déjà et que l'on aime, admire ou adore, les types divins de la religion des aïeux, les légendes divines, les saints et leur histoire, les héros et les récits épiques de l'histoire nationale, les scènes habituelles de la vie conformes aux vieilles mœurs, en un mot, les émotions traditionnelles qui se résument, pour l'artiste comme pour son public, dans l'amour profond d'un lointain passé et dans l'espérance profonde en un long avenir terrestre ou posthume assuré par la religion [2] », que tout art doit être au début une

1. G. Tarde, *Les Lois de l'Imitation*, p. 18 et 19.
2. Ibid., p. 389.

imitation, que les mouvements expressifs de l'art sont avant tout des mouvements imitatifs. Le plus rapide coup d'œil jeté, d'une part, sur l'histoire de l'esthétique, et, de l'autre, sur l'histoire de l'art, nous montre le bien-fondé de cette affirmation. On sait que le début de la Poétique d'Aristote consiste à soutenir que la poésie qui symbolise certainement pour le philosophe grec l'art tout entier, que l' « épopée, la poésie tragique, la comédie, la poésie dithyrambique, l'aulétique, la citharistique », se trouvent être toutes en résumé des imitations, et le dernier parmi les grands esthéticiens contemporains, M. Taine, commence sa célèbre analyse de la nature de l'œuvre d'art en affirmant que tout au moins trois parmi les cinq grands arts, à savoir la peinture, la sculpture et la poésie, ont comme caractère commun essentiel d'être des arts d'imitation. D'autre part, l'on sait que les premiers vestiges de l'art, que nous ont révélés les fouilles des archéologues, sont des imitations au début très grossières, et peu à peu toujours de plus en plus exactes et de plus en plus fines, d'objets réels. Nous pouvons donc conclure là encore, d'une façon assez certaine, que les mouvements expressifs de l'art sont des mouvements d'imitation, et, en faisant entrer dans notre définition les caractères que nous avons notés plus haut, sont des mouvements d'imitation expressifs d'émotions sympathiques.

D'ailleurs, à y regarder de près, nous trouverions là encore que c'est à la sympathie que se réduit en dernière analyse le sentiment artistique tout comme le sentiment esthétique. C'est, en effet, croyons-nous, la sympathie qui explique l'imitation et non inversement. L'enfant n'imite que ce avec quoi il a sympathisé, que les personnes auxquelles il s'intéresse, que les petits drames ou les petites comédies de la vie familière qu'il a su reproduire en lui par sympathie. Tous ceux qui ont suivi de près le développement de l'intelligence enfantine, ont pu se convaincre que c'est par des imitations de mouvements des personnes qui vivent constamment autour de lui, auxquelles il s'attache nécessairement et naturellement, qu'il apprend à se mouvoir, à se diriger, à parler. Il nous semble qu'il a dû en être ainsi des premiers artistes qui, en face des innombrables objets qui de toutes parts s'offraient à leur imitation, ont dû tout naturellement commencer par ceux qui les avaient le plus vivement frappés, auxquels ils s'étaient le plus passionnément intéressés, avec lesquels ils avaient le plus vivement sympathisé. Bien plus, l'on pourrait peut-être aller jusqu'à dire que les répétitions que nous constatons dans la nature, ces multiplications, ces contagions rhythmiques s'expliquent, elles aussi, par la sympathie. Pour peu que l'on veuille accorder que le fond des choses

n'est pas mort, inerte et brut, mais que, pour expliquer l'origine de la vie et de l'intelligence, il faut admettre que la source dont elles jaillissent ne saurait être, elle aussi, sans un germe de vie, sans un rudiment d'intelligence ; pour peu que l'on veuille accorder que les atomes ultimes, dont le groupement constitue l'univers, ne sont pas des atomes matériels, mais bien, comme l'avait soutenu Leibnitz, des atomes spirituels, des Monades ; ne semble-t-il pas possible de concevoir que la nature s'imite en quelque sorte elle-même, se répète, se multiplie, parce qu'elle sympathise avec elle-même, que la grande loi de l'univers, celle dont dérivent toutes les autres, à savoir que l'être tend à persévérer dans l'être, s'explique par le fait que, dès qu'un germe vivant est donné, il ne peut pas se déprendre de lui-même, il est obligé, comme de par une impulsion préexistante à lui-même, de continuer à vivre, à croître, à s'épandre, à créer des êtres semblables à lui, à s'aimer, en un mot, à sympathiser avec lui-même.

Les mouvements de l'art sont donc des mouvements d'imitation dus à des émotions sympathiques. Ajoutons tout de suite que ce sont des mouvements de jeu. Nous ne contestons en aucune façon qu'à l'origine l'art ne soit né de l'utile. Nous adoptons parfaitement l'esquisse de l'évolution du sentiment artistique tracée par Grant Allen, d'après Darwin et Spencer. Nous voulons avec lui que les sentiments esthétiques et artistiques primitifs sont intimement liés à l'instinct sexuel, que la conception primitive de la beauté a été, pour nous servir de sa propre expression, « anthroponistique », et aussi que l'histoire de l'art est l'histoire de son « apanthropinisation » progressive. Nous croyons parfaitement possible que l'art ait commencé avec l'amour de l'ornement personnel, les soins donnés à la coiffure, les parures de plumes, de coquillages, d'os, d'or et d'argent, les tatouages et les cosmétiques ; qu'ensuite on ait songé à décorer de diverses façons les objets les plus familiers et surtout les plus utiles, tout d'abord les armes, la hache, le couteau, la vaisselle, la maison, puis la maison du chef, le palais, la maison de Dieu, le temple ; et qu'enfin ce soit autour du temple que sont nés les autres arts, la sculpture et la peinture, les images des divinités, le chant et la poésie [1]. Nous accorderions volontiers encore à M. Tarde que l'art, aux âges de coutume, où il naît spontanément, sans importation, de toutes pièces, jaillit du métier « comme la fleur de sa tige » à la chaleur de l'inspiration religieuse, qu'il en a été ainsi et en Égypte, et en Grèce, et en Chine, et au Mexique, et au Pérou, et à Florence, où les métiers s'appelaient des arts et

1. Grant Allen, *Aesthetic Evolution in Man*, *Mind*, october 1880, et H. Spencer, *Ceremonial Institutions*.

méritaient ce nom, puisqu'ils ont été sans nulle contestation possible le berceau des Beaux-Arts, que l'architecture est née de la maçonnerie, la peinture de l'enluminure, et l'enluminure du métier des copistes, la sculpture de l'ébénisterie au moyen âge, des constructions funéraires en Égypte, la musique moderne des usages ecclésiastiques du plain-chant, l'éloquence des professions qui obligent à parler, tribune et barreau, la poésie, la littérature des divers usages habituels de la langue : raconter, émouvoir, persuader [1].

Nous accordons tout cela, mais cela ne nous empêche en aucune façon de soutenir que l'art est avant tout un jeu. Pour être né de l'utile, il n'est pas démontré qu'une fois adulte, il s'en préoccupe encore le moins du monde. Nous l'avons dit nous-mêmes, les sens esthétiques par excellence, la vue et l'ouïe, ont commencé par servir aux besoins organiques de l'homme, les yeux lui ont fait reconnaître les plantes et les êtres vivants pouvant servir à sa nourriture, les lieux propices à l'établissement d'un abri ; l'oreille lui a appris à éviter l'approche des grands carnassiers et à se garantir devant les menaces de la tempête. Tout cela est incontestable, mais il est incontestable aussi que ces sens ne sont devenus esthétiques que lorsqu'ils n'ont plus servi exclusivement à ces besoins fonctionnels, que lorsque l'homme est arrivé à un degré de civilisation où il pouvait se détacher de la préoccupation exclusive du nécessaire, de l'utile, et où il lui fut permis de songer au superflu, au Beau, à l'art. Sans doute, il est vraisemblable que c'est par la parure personnelle, par les ornements des armes, des cavernes et des habitations lacustres que l'art a débuté ; mais qui ne voit que du jour où l'homme n'a plus seulement songé à approprier exactement ses outils à la fin à laquelle il les destinait, où il les a agrémentés d'ornements qui ont même souvent dû les rendre moins commodes et partant moins utiles, que du jour où il a voulu que son habitation ne fût pas seulement pour lui un abri contre l'intempérie et contre les bêtes sauvages, mais encore un lieu où lui et les siens pussent se plaire et trouvassent une satisfaction à leur primitif instinct du Beau, qui ne voit, que de ce jour-là, le Beau s'est affranchi de l'utile et le métier est devenu art. Il est possible encore, nous l'avons dit, que, à ce que M. Tarde appelle les âges de coutume, l'art ait jailli du métier, que l'architecture soit née de la maçonnerie, la peinture de l'enluminure, mais il n'en est pas moins vrai que c'est précisément le jour où il s'est dégagé du métier, que l'art a mérité le nom d'art ; que c'est le jour

1. G. Tarde, *Des Lois de l'Imitation*, p. 388, 389.

où le maître-maçon n'a plus songé seulement à construire un édifice, pour contenir un nombre suffisant de fidèles, et les protéger contre la pluie et la neige, mais où il s'est efforcé de rendre la maison, à laquelle il travaillait, digne du Maître qu'elle devait contenir, du Dieu qu'on y devait adorer, que de maçon il est devenu architecte, que d'ouvrier il est devenu artiste. Sans doute, nous ne prétendons pas qu'il y ait eu dans l'évolution des arts un moment déterminé et déterminable, où l'art a jailli du métier, où l'enlumineur est devenu peintre et l'ébéniste sculpteur de bois. C'est très lentement et peu à peu que cette évolution, comme toute évolution, a dû se produire, et ce qui prouve bien qu'il n'y a pas là deux espèces tranchées qui, comme les espèces animales, ont constitué un type fixe et désormais invariable, c'est qu'il est tout un groupe d'arts, les arts industriels, la tapisserie, la céramique, la menuiserie d'art, etc., qui participent autant et plus même du métier que de l'art proprement dit, mais que cependant on n'a jamais songé à exiler de l'art ni dans l'antiquité, dont on nous dévoile depuis quelques années la merveilleuse poterie, ni dans la Renaissance où des artistes comme Ghiberti et Benvenuto Cellini ne se sont pas crus déshonorés en travaillant le bronze et l'or, ni dans les temps modernes et même à notre époque où certains artistes originaux, comme M. Gallet, Jean Cariès et d'autres, essaient de faire revivre les grandes traditions de la Renaissance. Mais néanmoins la séparation entre le métier et l'art existe et doit exister. Du moment que l'industrie se fait artistique, c'est qu'elle devient art elle-même, c'est qu'elle ne vise plus exclusivement le besoin, l'utile, mais qu'elle aussi se fait jeu.

IV

Donc, jusqu'à présent, nous obtenons que les mouvements expressifs de l'art sont des mouvements d'imitation, de jeu, jaillis d'une émotion sympathique. Il s'agit de se demander maintenant si l'art proprement dit, les Beaux-Arts ne sont pas quelque chose de plus, et en quoi ce quelque chose consiste. Pour cela, nous allons abandonner un instant le chemin que nous avons pris jusqu'ici, ou du moins nous allons revenir à celui que nous avions suivi un instant plus haut. Au lieu de considérer l'art en soi, nous allons nous tourner vers l'artiste, et essayer de démêler quelles sont les facultés artistiques par excellence, quelles sont les facultés

qui ne se trouvent impliquées nécessairement ni dans les mouvements expressifs d'une émotion quelconque, ni dans les mouvements d'imitation, ni dans les mouvements de jeu, les facultés, par conséquent, qui constituent l'élément nouveau et proprement artistique que nous cherchons. Nous avions commencé par montrer que la faculté maîtresse de l'artiste était l'émotivité, la faculté d'être saisi et touché et par les sensations émanant du monde extérieur, et par les sentiments de ses semblables, et par ses propres sentiments, plus fortement et plus délicatement à la fois que la moyenne des hommes. Seulement cette émotivité, si elle est une condition nécessaire du génie artistique, n'en est pas la condition suffisante. Nous avons tous vu autour de nous des sensitifs et des sensitives vibrant à toutes les impressions extérieures, et participant par une maladive contagion à toutes les émotions ambiantes, sans que pourtant ils soient capables de traduire leurs sentiments en mouvements artistiques. Il faut donc qu'à l'émotivité suraiguë, qu'à l'expérience de la vie sentimentale et passionnelle, qu'à la largeur de sympathie capable d'embrasser toutes les joies et toutes les douleurs des hommes et des choses, vienne se joindre un élément autre, une faculté nouvelle. Cette faculté, de l'aveu de tous, est l'imagination.

C'est là un point, nous l'avons vu, que Kant avait parfaitement aperçu. Il a fait résider la vie esthétique dans un équilibre particulier, dans une harmonie spécifique de deux de nos facultés de connaître, de l'imagination et de l'entendement. Sans doute, la part qu'il fait dans l'ensemble de la Critique du Jugement à l'imagination n'est pas suffisante. Après lui avoir, de par la théorie, assigné une valeur égale à celle de son compagnon l'entendement, après lui avoir même prêté, dans certains passages, une valeur supérieure, nous savons que sa conception du problème esthétique, consistant à revendiquer pour le jugement du Beau une universalité et une nécessité analogue à celle qu'il avait revendiquée pour les jugements logiques et pour les jugements moraux, l'avait induit à laisser l'entendement, le Jugement, empiéter peu à peu sur l'imagination, si bien qu'en fin de compte nous le voyons conclure, que le principe du goût est le principe subjectif du Jugement en général, que le jugement du Beau se fonde sur la condition formelle subjective de la faculté de juger. L'imagination, à mesure que Kant s'approche de la déduction, est donc laissée dans l'ombre par lui, et cela s'explique aisément. Kant savait trop bien que l'imagination est une faculté essentiellement sensible et participe nécessairement à la contingence, à la variabilité, à l'*a posteriori* de tout ce qui est sensible, pour espérer pouvoir fonder sur elle l'*a*

priori des jugements esthétiques. Il est vrai qu'il a tenté de tourner cette difficulté en distinguant entre l'imagination reproductrice, qui, elle, serait sensible et *a posteriori*, et l'imagination productive, créatrice des schèmes, intermédiaire entre la sensibilité et l'entendement, truchement de celle-ci dans le domaine de celui-là, et participant, par conséquent, à la nature a prioritique de l'entendement.

Mais il est facile de montrer l'inanité de cette tentative et de prouver, textes en main, que dans la grande majorité des cas où Kant parle, dans la Critique du Jugement, de l'imagination, et que toutes les fois qu'il parle de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, c'est toujours de l'imagination reproductrice, de l'imagination sensible, de l'imagination consistant dans « l'intuition et l'assemblage des éléments divers de l'objet » qu'il entend parler. L'imagination productive esthétique, qu'il voudrait identifier avec l'imagination productive dont il a parlé dans la Critique de la Raison pure, qui crée les schèmes, n'a en réalité aucun point de commun avec celle-ci. C'est tout simplement ce que la psychologie a, de tout temps, appelé l'imagination productive, c'est-à-dire la faculté de reproduire les assemblages des sensations dans un ordre autre que celui dans lequel elles nous ont été primitivement données. C'est là évidemment ce qu'il entend dire lorsqu'il fait valoir avec tant d'insistance la liberté de l'imagination esthétique. Or, il est clair qu'entre l'imagination reproductrice et l'imagination productive ainsi entendue, il ne saurait y avoir qu'une différence de degré et non une différence de nature, qui permît de considérer celle-ci comme a prioritique, tandis que l'autre serait nécessairement condamnée à l'*a posteriori*. Toute imagination, même l'imagination reproductrice, est productive jusqu'à un certain degré, c'est-à-dire ne reproduit jamais rigoureusement les assemblages de sensations, telles qu'elles se sont produites en nous la première fois. Si l'imagination reproductrice donc est sensible et *a posteriori*, l'imagination productive doit l'être, elle aussi. Sans doute, s'il n'y a pas entre les deux formes de l'imagination une différence de nature, il y en a une et très considérable de degré. Kant a parfaitement raison de dire que « l'imagination comme faculté de connaître productive, a une très grande puissance pour créer comme une autre nature avec les matières que lui fournit la nature réelle, et sait nous charmer là où l'expérience nous semble trop triviale ». Kant a raison encore de soutenir que l'imagination transforme la nature « en suivant toujours, il est vrai, des lois analogiques, mais aussi d'après des principes qui ont une plus haute origine, qui ont leur source dans la raison, qui sont tout aussi naturels pour nous que

ceux d'après lesquels l'entendement saisit la nature empirique, et qu'en cela nous nous sentons indépendants de la loi de l'association, laquelle est inhérente à l'usage empirique de l'imagination, car si c'est en vertu de cette loi que nous tirons de la nature la matière dont nous avons besoin, nous l'appliquons à un usage supérieur et qui dépasse la nature [1]. » Nous ne croyons pas plus que Kant que les créations de l'imagination productive puissent s'expliquer uniquement par le jeu mécanique d'associations et de dissociations, bien plus, nous ne croyons pas que l'association en général soit quelque chose de mécanique, mais nous pensons que l'entendement et la raison interviennent toujours dans nos associations pour les diriger à notre gré, quand nous le voulons. Nous ne contestons pas que, dans les créations de l'imagination productive, l'entendement et la raison ne puissent et même ne doivent intervenir, que les représentations de cette imagination, ce que Kant appelle les Idées, ne puissent tendre au moins à quelque chose qui soit placé au delà des limites de l'expérience, et chercher ainsi à se rapprocher de l'exhibition des concepts de la raison, des Idées intellectuelles; que l'artiste ne puisse essayer, d'une part, de rendre sensibles des idées d'êtres invisibles, et, de l'autre, de transporter en deçà de l'expérience, des choses, dont celle-ci lui donne des exemples et de les représenter aux sens avec une perfection dont la nature n'offre pas d'exemple [2]. Mais ce en quoi nous croyons que Kant s'est trompé, c'est quand il soutient que, parce que dans les créations de l'imagination productive il y a intervention de l'entendement et de la raison, l'imagination productive participe à leur nature et leur emprunte leur a priorité, que parce que les Idées esthétiques tendent, comme les Idées intellectuelles, à quelque chose qui est placé au delà des limites de l'expérience, elles parviennent elles-mêmes à dépasser ces limites et à participer dans un degré quelconque à l'absolu.

Les vues psychologiques de Kant sur le rôle de l'imagination en matière esthétique auraient été tout à fait correctes, s'il n'avait pas eu toujours devant les yeux sa théorie de l'universalité et de la nécessité, s'il n'avait pas été obligé, pour sauvegarder celle-ci, de finir par intellectualiser et par moraliser son esthétique, qui, d'après la méthode psychologique qui a été son point de départ, aurait dû être exclusivement empirique. Le grand défaut à nos yeux de la philosophie kantienne réside précisément dans le dédain qu'il a professé pour la psychologie empirique. Cela ne l'a pas empêché, on le sait, de fournir à cette psychologie les matériaux

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 324; Barni, t. I, p. 264, 265.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 324; Barni, t. I, p. 265 et 266.

les plus précieux, d'avoir notamment été le premier à montrer que l'imagination constitue « un ingrédient nécessaire de la perception ». Mais malheureusement, et dans la Critique de la Raison pure, et dans la Critique de la Raison pratique, et dans la Critique du Jugement, aussi bien pour l'entendement, pour la raison théorique, pour la raison pratique que pour l'imagination, le point de vue logique l'a toujours emporté définitivement sur le point de vue psychologique proprement dit, si bien que, d'après le mot très fin du psychologue Beneke que nous avons déjà eu occasion de citer, Kant, après avoir chassé la spéculation par pur concept par la porte de devant, l'a fait rentrer subrepticement par une porte de derrière.

Il nous est donc impossible de nous contenter de la théorie kantienne de l'imagination artistique. Il faut que nous reprenions, là encore, la question à notre compte, et que nous essayions de déterminer, d'après les travaux les plus récents de la psychologie, d'après M. Taine, Galton, William James, James Sully, M. Ribot, M. Binet et d'autres, la nature et la portée de l'imagination. Nous avons déjà dit que, très vraisemblablement, l'image a pour corrélatif nerveux une excitation affaiblie des mêmes éléments centraux que ceux qui sont engagés dans la production de la sensation, que l'image est donc un écho affaibli et le plus souvent incomplet de la sensation, ayant le pouvoir de persister alors que la sensation s'est évanouie. Notre esprit est rempli d'un peuple d'images, qui, sans cesse, tendent à contredire la sensation présente, qui, dès que la sensation présente s'affaiblit, visent à occuper la première place sur le théâtre de la conscience et à y régner en maître : la rêverie, le rêve, le somnambulisme, l'hallucination, la folie ne sont que les étapes successives de cette usurpation. Dans la rêverie, nos sensations atténuées permettent aux images de faire irruption dans notre conscience, mais là nous avons encore le pouvoir de nous reprendre, de refouler l'invasion des images et de revenir à l'ensemble organisé des sensations qui constitue la réalité. Dans le rêve, la sensation presque entièrement abolie permet aux images d'occuper presque exclusivement la scène de la conscience, et un rêve ininterrompu serait la folie ; mais là encore, avec le réveil, le monde de la sensation, le monde réel reprend son empire, non pas pourtant sans que, dans la transition du sommeil à l'état de veille, nous n'assistions pendant quelques instants à la lutte entre les images et les sensations, non pas pourtant sans que des images du rêve ne puissent s'insinuer dans la trame de nos sensations, et n'y puissent laisser des traces parfois durables. Dans l'hallucination, c'est à l'état de veille que l'image obscurcit, supplée et efface la sen-

sation. Dans la folie enfin, à l'état de veille, ou bien un coin de la trame de nos sensations, ou bien cette trame tout entière est recouverte par des images : la folie, c'est la rêverie sans la sensation qui redresse et rectifie les images, c'est le rêve sans l'éveil qui fait affluer les sensations et submerge les images, et la guérison de la folie, c'est l'instant où le monde de nos sensations présentes et de nos sensations passées reprend sa prééminence et l'emporte définitivement sur la fantasmagorie de notre imagination. La vie tout entière, avec ses alternances d'état de veille et de sommeil, de pensée réfléchie et de rêverie, d'appréciation exacte de la réalité et de la tendance commune à tous les hommes vers l'illusion, est un équilibre éminemment instable entre l'état normal et la folie. L'espérance est un commencement de folie, le génie est un commencement de folie : ce sont tous états pendant lesquels l'image essaie de l'emporter sur la sensation.

Ces principes, les travaux de la psychologie moderne semblent les avoir établis définitivement. Ce qui ne semble pas moins établi, c'est que l'hypothèse commune à tous les philosophes antérieurs aux psychologues contemporains, d'après laquelle il y a un esprit humain typique, d'après laquelle tous les esprits individuels sont semblables, d'après laquelle il est possible d'émettre des propositions d'une valeur universelle sur les facultés de cet esprit, sur l'entendement, la raison, l'imagination, etc., est insoutenable. Le génial fondateur de la psycho-physique, Fechner, a été le premier à affirmer qu'il n'y a pas une imagination une, semblable chez tous les hommes, mais qu'il est des formes particulières d'imagination variant d'individu à individu. Il a établi dans le chapitre XVI de sa « Psycho-physik » une comparaison entre ce qu'il a appelé et ce que la psychologie allemande a appelé d'après lui des *Nachbilder*, et la psychologie anglaise des *after-images*, c'est-à-dire les images qui se forment instantanément en nous après l'évanouissement de la sensation visuelle d'une part, et les images dues à l'imagination proprement dite de l'autre, et il a exprimé le vœu de voir un psychologue procéder à une vaste enquête statistique sur les différences individuelles de l'imagination. Ce vœu a été réalisé en 1880 par le psychologue anglais Galton, qui nous a transmis dans ses *Inquiries into Human Faculty* les résultats de son enquête. Galton constate tout d'abord que la grande majorité des hommes de science auxquels il s'était adressé, affirmaient ne pas comprendre ce que les psychologues entendent par des images mentales, terme qui pour eux constituait une simple métaphore. Au contraire, les gens du monde, et surtout les femmes et les enfants, protestaient qu'ils avaient habituellement des images mentales, distinctes et colorées.

Galton tira de ce fait une première conclusion, à savoir que les hommes de science, en tant que classe, ont un pouvoir très faible de représentations visuelles, et que la perception distincte d'images mentales est contraire à l'acquisition d'habitudes de pensées par concepts généraux et abstraits, que, par conséquent, la faculté d'avoir des images mentales est plus développée chez la femme que chez l'homme, chez l'enfant que chez l'adulte, ce qui s'explique par le fait que l'enfant ne parle pas, et que la femme lit en général peu, et a rarement à s'occuper d'idées générales et abstraites [1].

Les travaux de Galton ont été repris en France par M. Binet dans sa *Psychologie du raisonnement*, et par M. Ribot dans son *Enquête sur les Idées générales*. Ils sont arrivés, eux aussi, à la conclusion qu'il y a des « formes particulières d'imagination constituées par la prédominance très marquée d'un groupe particulier de représentations visuelles, auditives, musculaires, olfactives, gustatives ». Parmi ces formes particulières, on est parvenu à déterminer certains types. Si l'on ne tient pas compte de ce que M. Ribot propose d'appeler le type mixte ou indifférent, dans lequel les diverses espèces de sensations seraient représentées par des images correspondantes, également nettes et vivaces, sans prédominance marquée d'un groupe [2], il faudrait tout d'abord distinguer entre deux types principaux, le type abstrait et le type concret. Dans le premier rentrent les savants, les hommes habitués à manier les idées générales et les concepts abstraits, ayant l'habitude, depuis leur enfance, de s'occuper davantage de ce qui est écrit dans les livres que de ce qui existe réellement, n'ayant pas reçu cette éducation des sens que le sauvage, le paysan, le marin se donnent tout naturellement, et que nous avons le grand tort de ne pas donner à nos enfants, à qui nous devrions apprendre, avant de les mettre au courant de la civilisation égyptienne ou gauloise, à regarder et à entendre, à sentir la lumière, la forme, la couleur et les sons harmonieux. Le second, le type concret, le seul qui nous intéresse ici, est constitué par les femmes, les enfants et les artistes, c'est-à-dire par des êtres peu accoutumés à penser et à raisonner, mais plus capables que les savants de recevoir des choses une impression fraîche et profonde, plus capables, par conséquent, qu'eux, de conserver cette impression, et de pouvoir la revivre dans toute son intensité.

Le type concret maintenant, selon la prédominance de tel ou tel

1. Galton, *Inquiries into Human Faculty*, London, 1883, p. 83 à 114, et William James, *The Principles of Psychology*, t. II, p. 44 à 57.

2. Th. Ribot, *Enquête sur les Idées générales*, Revue philosophique, 16e année, XXXII, p. 376.

groupe d'images, se subdivise en trois grands types : le type visuel, le type auditif et le type moteur. Les noms de ces types indiquent assez les particularités psychologiques qui les constituent. L'imagination visuelle consiste dans la faculté d'être si fortement impressionné par l'apparence visible des choses, que l'on est capable de les reproduire avec leur contour, leurs reliefs et leurs couleurs précises, dans la tendance à tout traduire en termes visuels, à substituer aux sensations des autres sens les sensations de la vue, à interpréter, en un mot, la nature tout entière en langue de lumière et de couleur. Pour apprendre une leçon, le visuel ne s'applique pas tant à retenir le sens des phrases, le son des mots, que leurs caractères typographiques. L'orateur, l'acteur, du type visuel, voit se dérouler, en parlant, les lignes de son manuscrit ou de son rôle, qu'il lit en quelque sorte à distance, et les observations de M. Taine, et, tout récemment, les travaux de M. Binet sur les joueurs d'échecs, capables de conduire une partie, les yeux fermés,mettent bien en lumière la prédominance de la « visualité » chez des tempéraments qui, par ailleurs, n'ont rien d'artistique. « Quand je suis dans mon coin, écrivait à M. Taine un Américain, qui avait la faculté de jouer les yeux fermés, les yeux contre le mur, je vois *simultanément* tout l'échiquier et toutes les pièces, telles qu'elles étaient en réalité au dernier coup joué. Et au fur et à mesure qu'on déplace une pièce, l'échiquier m'apparaît en entier avec ce nouveau changement. Et lorsque j'ai quelque doute dans mon esprit sur la position exacte d'une pièce, je rejoue mentalement tout ce qui a été joué de la partie, en m'appuyant particulièrement sur les mouvements successifs de cette pièce. Il m'est bien plus facile de me tromper lorsque je regarde l'échiquier qu'autrement. Au contraire, quand je suis dans mon coin, je défie qu'on m'annonce à faux la marche d'une pièce, sans qu'à un certain moment je m'en aperçoive... Je vois la pièce, la case et la couleur exactement telles que le tourneur les a faites, c'est-à-dire que je vois l'échiquier qui est devant mon adversaire, ou tout au moins j'en ai une représentation exacte, et non pas celle d'un autre échiquier. »

Il va sans dire que c'est surtout chez les artistes, chez les peintres, que le type se manifeste dans toute sa pureté. Le rapin de la comédie de Labiche qui s'écrie durant toute la pièce : « Moi, je vois vert », dit plus vrai qu'il ne pense. « Je ne comprenais rien par les livres, écrit le peintre Th. Couture, il n'y avait qu'un langage compréhensible pour moi, celui des images... J'étais stupide, je savais à peine lire, mais j'écrivais d'une façon merveilleuse. L'écriture était du dessin pour moi, les mots n'avaient point de signi-

fication : c'étaient simplement des broderies plus ou moins enchevêtrées [1]. » Beaucoup de peintres, de dessinateurs ou de statuaires, après avoir considéré attentivement un modèle, peuvent faire son portrait de mémoire : Gustave Doré, Horace Vernet, avaient cette faculté. Abercrombie cite un peintre qui, de souvenir et sans l'aide d'aucune gravure, copia un martyre de Saint-Pierre par Rubens, avec une imitation si parfaite que, les deux tableaux étant placés l'un près de l'autre, il fallait quelque attention pour distinguer la copie de l'original. Un peintre anglais, qui avait ce don, explique son procédé de la façon suivante : « Lorsqu'un modèle se présentait, je le regardais attentivement pendant une demi-heure, esquissant de temps en temps ses traits sur la toile. Je n'avais pas besoin d'une plus longue séance; j'enlevais la toile et je passais à une autre personne. Lorsque je voulais continuer le premier portrait, je prenais l'homme dans mon esprit, je le mettais sur la chaise où je l'apercevais aussi distinctement que s'il y eût été en réalité, et, je puis même ajouter, avec des formes et des couleurs plus arrêtées et plus vraies; je regardais de temps en temps la figure imaginaire et je me mettais à peindre; je suspendais mon travail pour examiner la pose, absolument comme si l'original eût été devant moi. Toutes les fois que je jetais les yeux sur la chaise, je voyais l'homme. » Nous sommes, avec ces exemples, à la limite précise où l'état de veille et l'état normal se séparent du rêve et de l'hallucination. Le peintre que nous venons de citer devait évidemment, pendant qu'il travaillait, prendre la figure imaginaire pour le modèle réel. Cette erreur, de passagère, devient durable. « Peu à peu, dit-il, je commençais à perdre la distinction de la figure imaginaire et de la figure réelle, et quelquefois je soutenais aux modèles qu'ils avaient déjà posé la veille. A la fin, j'en fus persuadé, puis, tout devint confusion, je perdis l'esprit et je demeurai trente ans dans un asile. » Au sortir de l'asile, il avait conservé la même faculté de peindre un portrait d'après l'image intérieure du modèle, ce qui prouve bien que cette faculté de visualité excessive, si l'on pouvait dire ainsi, n'est pas nécessairement un indice de maladie mentale. Ce qui le prouve mieux encore, c'est que, chez des personnes parfaitement saines d'esprit, l'image visuelle peut se projeter à demeure dans le monde extérieur. Gœthe avait cette faculté et pouvait à volonté extérioriser certaines images. « Lorsque je ferme les yeux, dit-il, et que je baisse un peu la tête, je fais apparaître une fleur au milieu du champ de la vision; cette fleur ne conserve pas sa première forme, elle s'ouvre, et de son intérieur sortent de

1. Th. Couture, *Entretiens d'atelier*, cité par Gabriel Séailles, *Essai sur le Génie dans l'Art*, 1883, p. 195 et 196.

nouvelles fleurs, formées de feuilles colorées et quelquefois vertes. Ces fleurs ne sont pas naturelles, mais fantastiques, quelquefois symétriques comme des rosaces de sculpteur. Je ne puis fixer une forme, mais le développement de nouvelles formes continue aussi longtemps que je le désire, sans variation dans la rapidité des changements. La même chose m'arrive quand je me représente un disque nuancé. Ses différentes couleurs subissent des changements constants, qui s'étendent progressivement du centre à la circonférence comme les changements du kaléïdoscope moderne [1]. »

L'imagination auditive consiste, au contraire, à traduire tout ce que l'on imagine en langue de son. D'après M. Ribot et M. Binet, elle est plus rare que l'imagination visuelle, et n'existe d'ailleurs, comme celle-ci, que tout à fait par exception sous sa forme pure et complète. Les auditifs, pour se rappeler une leçon, ne reproduisent pas les caractères typographiques, mais bien le son des mots. Pour additionner mentalement, ils sont obligés de répéter les noms des chiffres et d'ajouter en quelque sorte leur son, sans intervention aucune de signes graphiques. « Quand j'écris une scène, disait Legouvé à Scribe, j'entends, tandis que vous, vous voyez. Dans chaque phrase que j'écris, la voix du personnage qui parle frappe mon oreille. Vous qui êtes le théâtre même, vos acteurs marchent, gesticulent devant vos yeux ; moi, je suis un auditeur, vous un spectateur. » « Rien de plus vrai, répondit Scribe, savez-vous où je suis quand j'écris une pièce ? au milieu du parterre [2]. » M. Ribot cite le cas d'un médecin polyglotte, qui n'avait à aucun degré la vision typographique, pour qui tous les mots « résonnaient dans l'oreille, » qui ne pouvait ni lire ni composer sans articuler, qui, si l'intérêt de sa lecture ou de son travail augmentait, était obligé de parler à haute voix, « qui, même dans ses rêves, n'avait point ou très peu d'images visuelles, mais qui entendait sa voix et celle de ses interlocuteurs [3] ». Je ne sais s'il est vrai que le type auditif est aussi rare que le prétendent M. Ribot et M. Binet. Pour mon compte personnel, je ne le crois pas, et cela parce que je suis moi-même un auditif dans toute la force du terme. Il m'est impossible de lire sans articuler et notamment de lire des vers sans les lire à haute voix. Il m'est impossible d'écrire sans entendre ce que j'écris, et j'en ai été réduit, pour des ouvrages un peu longs, à dicter. Bien plus il m'est extrêmement difficile de penser sans parler mes

1. Taine, *De l'Intelligence*, t. I, p. 80, 81, 82, 90, 91, 92, 93 et 94.
2. A. Binet, *Psychologie du Raisonnement*, 1886, p. 25.
3. Th. Ribot, *Enquête sur les Idées générales*, *loc. cit.*, p. 383.

idées, sans extérioriser ma parole intérieure. Notamment, quand il s'agit d'un raisonnement difficile, je suis absolument obligé de le faire à haute voix, et j'ai très souvent surpris, en me promenant, les regards étonnés des gens qui me voyaient passer, et cela parce que sans le savoir je parlais seul à haute voix. M'étant aperçu de cette particularité, j'avais pris, à Paris, le parti de marcher, quand je passais sur les boulevards, sur la bande étroite qui s'étend des platanes jusqu'au bord du trottoir, vu que là je pouvais me livrer, sans attirer l'attention, à mes monologues. Ce qui prouve d'ailleurs bien que le type auditif ne doit pas être si rare, c'est la grande quantité de personnes qui monologuent.

C'est évidemment chez les orateurs, les prédicateurs, les professeurs et les musiciens que le type auditif est le plus développé. On a beaucoup cité cette parole que l'on a prêtée à Gambetta : « Je ne puis penser sans parler », et on en a induit que le grand homme d'État était un instrument merveilleux, apte à reproduire avec une virtuosité incomparable les idées d'autrui, mais incapable de conceptions profondes, en un mot, un pur verbal. Or, cela est tout à fait injuste ; ce n'est pas verbal, c'est auditif qu'il aurait fallu dire, ce qui n'est pas du tout la même chose : le grand orateur, comme tous les auditifs, éprouvait tout simplement le besoin d'extérioriser ses pensées, de les entendre. De même maintenant que nous avons trouvé chez les peintres des exemples de « visualité » remarquable, on trouve chez les musiciens des exemples d' « auditivité » extraordinaire. Tout chef d'orchestre, qui lit une partition écrite, entend évidemment, comme dans son oreille, non-seulement les accords et leur succession, mais encore le timbre des instruments, et tous les musiciens savent que c'est là une faculté qu'il est possible d'acquérir par l'exercice : on commence par suivre une seule partie, quand il s'agit d'un opéra, les voix ; on y joint tout d'abord un, puis plusieurs instruments ; on associe ensuite à chacun d'entre eux leur timbre et l'on finit par entendre l'ensemble tout entier. Chez les grands musiciens maintenant cette audition interne devient d'une ampleur et d'une précision extraordinaires. L'on sait que Mozart, après deux auditions du Miserere de la Sixtine, le nota tout entier de mémoire, et que, comme il était défendu d'en donner copie, l'on crut à une infidélité du maître de chapelle, tant le tour de force parut grand. L'on sait de même que c'est quand il fut devenu tout à fait sourd que Beethoven composa plusieurs de ses œuvres les plus étonnantes et notamment ses dernières symphonies.

Reste enfin le dernier des trois types d'imagination que nous avons distingués, le type moteur. Les personnes qui appartiennent à ce type ont la particularité de se servir, dans toutes leurs opérations

intellectuelles, d'images dérivées du mouvement. L'on sait que toutes nos perceptions, et, en particulier, les perceptions les plus importantes, celles de la vue et du toucher, contiennent, comme élément intégrant, des mouvements de nos yeux et de nos membres, et, par conséquent, si le mouvement constitue un facteur essentiel de notre vision réelle d'un objet, il faut, — étant donné l'identité de l'origine physiologique des sensations et des images — que des mouvements constituent un facteur tout aussi essentiel quand nous voyons le même objet en imagination. C'est ainsi que certaines personnes ne se rappellent vraiment bien un dessin qu'après en avoir suivi les contours avec les doigts, et que tous, pour nous rappeler notamment des reliefs, nous en esquissons instinctivement le modelé avec les doigts. Galton cite une observation du colonel Moncrieff, qui avait souvent observé que de jeunes Indiens, à qui l'on montrait des illustrations de journaux, suivaient celles-ci avec la pointe de leurs couteaux, évidemment pour mieux en retenir l'image. Ce qui prouve, mieux que ces observations directes, l'importance des images motrices, ce sont les observations faites sur les cas morbides que la nature nous a ménagés. Lorsque, en effet, nous perdons nos images motrices, nous ne perdons pas seulement le souvenir de ces mouvements, mais encore le pouvoir de les exécuter. C'est là ce qui arrive dans l'aphasie et dans l'agraphie motrice. Tel malade, atteint par exemple d'agraphie motrice, devient absolument incapable, sans aucune espèce de paralysie de la main ou du bras, de tracer des lettres. Tel autre, atteint d'aphasie, devient incapable, sans qu'il y ait la moindre lésion dans son larynx, de parler et de lire. Le professeur Stricker, qui possède le type « moteur » à un degré remarquable, nous a donné, dans ses *Studien über die Sprechvorstellungen,* et les *Studien über die Bewegungsvorstellungen,* une analyse très curieuse de son cas. Tous ses souvenirs, et de ses propres mouvements et de ceux d'autres personnes et d'autres objets, sont invariablement accompagnés par des sentiments musculaires distincts dans celles des parties de son corps qui auraient servi à exécuter ces mouvements. En songeant, par exemple, à un soldat en marche, il lui semblait qu'il devait en quelque sorte aider l'image à marcher, en marchant lui-même en rang, et toutes les fois qu'il supprimait les mouvements sympathiques de ses jambes, l'image du soldat, quelque effort qu'il fît pour la retenir, s'évanouissait. En général, son imagination, quel que fût l'objet qu'elle eût à reproduire, était comme paralysée toutes les fois qu'il ne pouvait accompagner les images des mouvements appropriés [1].

1. M. Ribot, *loc. cit.*; M. Binet, *Psychologie du Raisonnement.* et Stricker, *Studien*

Nous venons de distinguer les trois types essentiels auxquels nous paraissent pouvoir se réduire les différentes formes particulières de l'imagination. Il va sans dire qu'on pourrait y joindre d'autres, celles qui seraient caractérisées par la prédominance marquée de représentations gustatives et olfactives. Il doit y avoir des personnes qui ont tendance à se représenter les choses en langue de goût, et il y en a certainement chez lesquelles il y a une prédominance incontestable d'images olfactives. En général, dans toutes les organisations nerveuses, il y a une hyperesthésie de l'odorat, et l'on sait combien certains poètes névropathes comme Baudelaire, et certains romanciers comme l'auteur d'*A rebours*, M. J.-K. Huysmans, ont été et sont sensibles à l'excitation produite par des parfums et des odeurs. Mais nous n'avons à nous occuper ici ni du type gustatif, ni du type olfactif, vu que notre but est d'arriver à la caractéristique de l'imagination artistique, et que ni l'imagination gustative, ni l'imagination olfactive n'a créé d'œuvres d'art proprement dites. Nous savons jusqu'ici que l'artiste est un homme doué d'une émotivité sympathique exceptionnelle et d'une imagination productive remarquable. Nous savons de plus maintenant que cette imagination doit appartenir à l'un des trois types que nous venons d'étudier. Un artiste est donc un homme chez lequel, ou bien l'imagination visuelle, ou bien l'imagination auditive, ou bien l'imagination motrice ou musculaire, ou bien deux d'entre elles ou bien les trois à la fois, sont développées exceptionnellement. Il est clair maintenant qu'il faudrait, pour être précis, étudier séparément chacun de ces trois types de l'imagination, vu que chacun d'entre eux doit avoir ses lois et ses procédés particuliers. Seulement, d'une part, nous ne pouvons songer à entreprendre ici ce travail, et, d'autre part, il est évident qu'ils doivent tous les trois avoir quelque chose de commun, et que c'est ce quelque chose qu'il importe avant tout de déterminer.

Et tout d'abord ils ont en commun les traits que nous avons notés plus haut. Toute œuvre d'art, qu'elle émane d'une imagination visuelle, auditive ou motrice, est toujours un langage né d'une émotion sympathique, un jeu, une imitation. Qui dit, en effet, imagination dit par là même imitation. L'imagination est ou bien reproductrice ou bien productive : l'imagination reproductrice n'est autre chose que la mémoire, c'est à-dire une imitation exacte et précise de la réalité, et l'imagination productive qu'une imitation, inexacte de parti pris, de cette même réalité. Quelle que soit la théorie de l'art à laquelle on s'arrête, il ne fait de doute pour personne que ce

über die Bewegungsvorstellungen, cité par William James, *Principles of Psychology*, t. II, p. 61, 62, 63 et suiv.

ne soit par l'imitation de la réalité que l'art débute, et qu'il ne puisse entrer dans ses créations que des éléments empruntés à la réalité : le *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu,* s'applique à l'art plus incontestablement encore qu'à la théorie de la connaissance. Seulement, si nous accordons que l'art a commencé par l'imitation exacte, bien plus, que même lorsque l'art est arrivé à son plus haut point de développement, cette imitation exacte de la réalité subsiste et doit subsister, il n'est pas moins vrai que, d'un côté, l'art est incapable d'une imitation complète de quelque objet naturel que ce puisse être, et que, d'un autre côté, l'art ne devient véritablement art que lorsqu'il s'éloigne en quelque manière de la reproduction exacte d'un objet naturel.

Tout d'abord nous savons que parmi les cinq grands arts : la poésie, la sculpture, la peinture, l'architecture, la musique, il en est deux, l'architecture et la musique, qui, tout en empruntant à la nature les éléments constitutifs des œuvres qu'ils produisent, et tout en imitant jusqu'à un certain degré des objets ou des phénomènes de la nature, s'éloignent pourtant d'une façon si profonde de leur modèle primitif que, de l'aveu de tous les esthéticiens, ils ne peuvent pas être comptés parmi les arts d'imitation proprement dits. Maintenant pour les arts d'imitation proprement dits, pour la peinture, la sculpture et la poésie, s'il est incontesté que leur objet est l'imitation aussi exacte que possible, qu'une statue a, avant tout, pour fin d'imiter un homme vraiment vivant, un tableau de reproduire des personnages ou des objets réels, un drame ou un roman de représenter exactement des caractères, des actions, des paroles réelles, et que plus un artiste, une école s'éloigne de la vision directe des choses, de l'imitation complète et exacte du modèle vivant, plus elle a chance de tomber dans le pur procédé, plus elle est proche de la décadence, d'autre part il est évident qu'une imitation absolument exacte et complète est matériellement impossible. Ni le sculpteur, ni le peintre ne sont capables de donner aux personnages qu'ils représentent une chair réelle, le sculpteur de reproduire toutes les finesses de la peau et des cheveux, le peintre de donner même l'illusion de la profondeur. Tous les arts, même d'imitation, sont donc inexacts de parti pris : la statue est ordinairement monochrome et ses yeux sont sans prunelles, le tableau n'a que deux dimensions, le personnage tragique parle en vers, et ce qui prouve bien que cette inexactitude dans l'imitation est un caractère essentiel de l'art, c'est que nous disposons de procédés d'imitation infiniment plus exacts que ceux des arts, et que cependant personne ne songe à comparer avec ceux-ci, par exemple, la photographie, la sténo-

graphie des procès en cour d'assises, les statues en cire. Si donc les arts d'imitation ont pour fin d'imiter la nature, ce ne peut être en tout cas toute la nature, mais seulement une portion de la nature à l'imitation de laquelle ils sont tenus de s'attacher. Cette portion, M. Taine l'a appelée *les rapports et les dépendances mutuelles des parties*. Le dessinateur, par exemple, ayant à reproduire sur une feuille de papier de grandeur moyenne un modèle vivant, ne peut évidemment songer à en reproduire ni la couleur ni la grandeur, mais doit se borner à en reproduire les proportions, c'est-à-dire les rapports de grandeur, les formes, c'est-à-dire les rapports de position, en un mot, l'ensemble des rapports par lesquels sont liées les différentes parties du modèle. Il en est de même du peintre, du sculpteur et de l'auteur dramatique.

Maintenant, continue M. Taine, trouve-t-on que les œuvres d'art se bornent vraiment à reproduire les rapports et les dépendances mutuelles des parties? Non, incontestablement, puisque les plus grands artistes sont justement ceux qui altèrent le plus profondément les rapports réels, et là-dessus il nous fait voir dans quelques pages étincelantes de virtuosité, comment Michel-Ange et Rubens ont de parti pris changé les proportions ordinaires des modèles qu'ils avaient à leur disposition, comment le premier « a allongé le tronc et les membres, tordu le torse sur la hanche, creusé les orbites, sillonné le front de plis semblables au froncement des sourcils d'un lion, enflé sur l'épaule une montagne de muscles, raidi sur l'échine les tendons et les vertèbres cramponnés les uns dans les autres comme une chaîne de fer trop tendue dont les anneaux vont se briser ». Ces altérations des rapports réels des parties, comment s'expliquent-elles ? Par le fait que le grand artiste modifie les rapports des parties, pour rendre sensible un certain *caractère essentiel* de l'objet, ou plutôt l'idée principale qu'il s'en fait. Ce caractère essentiel en quoi consiste-t il? C'est, dit M. Taine, une qualité dont toutes les autres ou du moins beaucoup d'autres dérivent, suivant des liaisons fixes. C'est ainsi que le caractère essentiel du lion est d'être un grand carnassier, et que tous les traits, soit physiques, soit moraux, du lion dérivent de ce caractère comme d'une source ; que le caractère essentiel des Pays-Bas est d'être formé par des alluvions, caractère qui s'est indélébilement imprimé dans le climat et dans le sol, dans le végétal et dans l'animal, dans l'homme et son œuvre, dans la société et l'individu. C'est ce caractère essentiel que l'art a pour but de mettre en lumière, et si l'art entreprend cette tâche, c'est que la nature n'y suffit pas, vu que, dans la nature, il n'est que dominant, tandis que, dans l'art, il s'agit de le rendre dominateur. Le propre

donc d'une œuvre d'art est de rendre le caractère essentiel, ou du moins un caractère important de l'objet, aussi dominateur et aussi visible qu'il se peut, et pour cela l'artiste élague les traits qui le cachent, choisit ceux qui le manifestent, corrige ceux dans lesquels il est altéré et refait ceux dans lesquels il est annulé. Nous obtenons ainsi pour les arts d'imitation la définition suivante : « L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées dont elle modifie systématiquement les rapports. Dans les trois arts d'imitation, sculpture, peinture et poésie, ces ensembles correspondent à des objets réels. » Dans cette définition maintenant, on voit qu'il y a une partie accessoire : la correspondance des ensembles à des objets réels, et une partie essentielle : l'ensemble de parties liées que l'artiste modifie de façon à manifester un caractère. Par conséquent, si l'on peut rencontrer des ensembles de parties liées qui ne soient pas imitées des objets réels, il y aura des arts qui n'auront pas pour point de départ l'imitation. C'est ainsi que naissent l'architecture et la musique qui, au lieu de combiner des liaisons, des proportions, des dépendances organiques et morales, combinent des rapports mathématiques : l'une, les rapports mathématiques perçus par le sens de la vue, l'autre, les rapports mathématiques perçus par l'ouïe. L'architecte est l'artiste qui, ayant conçu un caractère dominant, choisit et combine les liaisons, les proportions, les dimensions, les formes et les positions des matériaux qu'il a choisis, de manière à manifester le caractère perçu; le musicien, l'artiste qui, ayant à exprimer l'un des grands sentiments de l'âme humaine, la joie, la tristesse, le trouble, etc., combine les liaisons possibles entre les sons successifs et entre les sons simultanés pour exprimer ce sentiment. Nous avons vu que le musicien dispose d'un élément qui fait défaut à l'architecte, que les matériaux dont il se sert, les sons, sont analogues au cri humain, et qu'il peut, par conséquent, exprimer directement toutes les émotions humaines pour l'expression desquelles l'architecte ne dispose que de moyens indirects et symboliques [1].

Nous avons suivi exactement la très remarquable analyse qu'a donnée M, Taine de la nature de l'œuvre d'art, parce qu'elle nous semble, bien plus que ses théories de la « Production de l'œuvre d'art » et de « l'Idéal dans l'art » contenir des vues d'une incontestable justesse. Ce qui distingue, en effet, l'imitation artistique de

1. Taine, *Philosophie de l'Art*, 3e édition, 1881, *De la Nature de l'œuvre d'art*, p. 1 à 32.

toutes les autres imitations, c'est que l'artiste, tout au moins dans les arts d'imitation, au lieu de viser à donner une reproduction aussi complète et aussi exacte que possible de son modèle, ou du moins des rapports et des dépendances mutuelles des parties de son modéle, les altère de parti pris. Seulement, nous nous séparons de l'illustre esthéticien, lorsqu'il s'agit de déterminer la raison et la fin de cette altération. Pour M. Taine, nous l'avons vu, l'artiste « en modifiant les rapports des parties, les modifie dans le même sens avec intention, de façon à rendre sensible un certain *caractère essentiel* de l'objet, et par suite l'idée principale qu'il s'en fait », caractère qu'il définit « la qualité dont toutes les autres ou du moins beaucoup d'autres dérivent suivant des liaisons fixes [1] ». Dans son *Traité de l'Idéal dans l'art*, il revient à la définition de ce caractère essentiel pour la développer et la préciser. Pour exprimer, dit-il, le caractère essentiel d'un objet ou d'un être plus complètement et plus clairement que ne font les objets réels, l'artiste se forme l'idée de ce caractère, et c'est d'après cette idée qu'il transforme l'objet réel. « Cet objet, ainsi transformé, se trouve conforme à l'idée, en d'autres termes, idéal. Ainsi les choses passent du réel à l'idéal, lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée, et il les modifie d'après son idée lorsque, concevant et dégageant en elles quelque caractère notable, il altère systématiquement les rapports naturels de leurs parties pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur [2]. »

On s'aperçoit tout de suite qu'il y a dans cette définition une grosse difficulté. En effet, la question délicate est de savoir si l'artiste peut se former des êtres et des choses une idée originale, un idéal particulier et bien à lui, pouvant différer de celui d'un autre artiste, placé devant les mêmes êtres et devant les mêmes choses, ou bien si son idée, son idéal doit être nécessairement conforme au caractère notable et essentiel de ces êtres ou de ces choses; dans ce cas, il n'aura qu'à dégager ce caractère existant objectivement dans les objets, et tout autre artiste, doué du même talent, devra nécessairement procéder comme lui, et arriver par conséquent à la même idée, au même idéal. C'est, on le sait, à cette dernière alternative que Taine s'arrête. Le caractère notable et essentiel est aussi déterminé en art qu'il l'est dans les êtres organiques, et le principe esthétique, que propose notre auteur, est tout simplement, comme il le dit lui-même, l'application aux arts du principe scientifique de la *subordination des caractères* : un caractère amène et emmène avec lui des caractères d'autant

1. *De la Nature de l'œuvre d'art*, *loc. cit.*, p. 37.
2. H. Taine, *Philosophie de l'art*, t. II, *De l'Idéal dans l'Art*, p. 258.

plus invariables et plus importants qu'il est plus invariable et plus important lui-même. Si l'on applique ce principe de la subordination des caractères à l'homme moral et aux arts qui le prennent pour objet, c'est-à-dire à la littérature, le poète, le romancier, l'auteur dramatique, qui ont pour tâche de représenter des caractères, ont le choix entre des états d'esprit qui ne durent que quelques années, ceux de la mode et du moment ; entre des états d'esprit qui durent une vingtaine ou une trentaine d'années; entre des états d'esprit s'étendant durant une période historique complète, comme le Moyen âge, la Renaissance et l'époque classique, et enfin, en dernier lieu, entre des états d'esprit qui durent autant que durent les vies des peuples et qui constituent les caractères indélébiles de la race. A cette échelle temporelle des caractères correspond exactement l'échelle des valeurs littéraires. Toutes choses égales, une œuvre littéraire aura d'autant plus de valeur qu'elle représentera des états d'esprit, des caractères, plus profonds et plus durables ; qu'elle incarnera les traits principaux, non pas de quelques années, non pas même de ce qu'on appelle une période littéraire, mais bien d'une période historique tout entière ; qu'elle analysera non pas les particularités momentanées et fugitives d'un groupe social choisi arbitrairement, mais bien les instincts et les facultés primordiales d'une race, ou bien mieux encore quelque fragment de l'homme universel et des forces psychologiques élémentaires qui sont les dernières raisons des événements humains. Si l'on applique le principe de la subordination des caractères à l'homme physique et aux arts qui le représentent, la sculpture et surtout la peinture, on s'aperçoit là encore que l'œuvre d'art a d'autant plus de valeur qu'elle exprime les caractères intimes et profonds de l'homme physique, c'est-à-dire, le squelette articulé avec son revêtement de muscles logiquement enchaînés, et la peau aux papilles frémissantes qui le recouvre. Toutes choses égales, une statue et un tableau auront d'autant plus de prix, seront d'autant plus expressifs, seront d'autant plus beaux que ces caractères essentiels de l'homme physique seront mieux mis en valeur. La période de floraison de la sculpture fut l'époque hellénique, où le personnage idéal était non pas l'esprit pensant ou l'âme délicatement sensible, mais le corps nu de belle race et de belle pousse, bien proportionné, actif et accompli dans tous les exercices ; la période de floraison de la peinture, la Renaissance italienne, pendant laquelle « l'animal humain, la charpente osseuse revêtue de muscles, la chair et la peau colorées et sensibles ont été comprises et aimées pour elles-mêmes et au-dessus du reste. » Donc, en résumé, une œuvre d'art est d'autant plus belle qu'elle exprime des caractères

plus importants et plus profonds, caractères qui existent objectivement et que l'artiste n'a qu'à dégager [1].

A côté du degré d'importance du caractère essentiel, M. Taine distingue le degré de bienfaisance de ce caractère : le caractère peut être plus ou moins important, c'est-à-dire plus ou moins stable et élémentaire, et plus ou moins bienfaisant, c'est-à-dire plus ou moins capable de contribuer à la conservation et au développement de l'individu et du groupe dans lequel l'individu est compris. On obtient ainsi une seconde échelle de valeurs. Selon que l'œuvre d'art exprime un caractère plus ou moins bienfaisant, elle est plus ou moins belle. Pour la littérature, au plus bas degré de l'échelle sont les types que préfèrent la littérature réaliste et le théâtre comique, les personnages bornés, plats, sots, égoïstes, faibles et communs, au plus haut degré les personnages accomplis, les héros et les héroïnes des grands tragiques, Miranda, Polyeucte, et l'Iphigénie de Gœthe. Pour la peinture, au plus bas échelon se trouvent les œuvres d'art qui, de parti pris, suppriment les caractères dont la présence est un bienfait pour le corps — les œuvres de toute la période qui s'étend de la chute du paganisme jusqu'à la Renaissance, — à l'échelon le plus élevé, celles qui expriment à leur suprême degré de perfection l'homme physique, le splendide animal humain, dans lequel l'âme n'a pas encore relégué le corps à la seconde place « où la pensée est une fonction et non une tyrannie » — les Madones, les Sybilles et les Vertus de Raphaël, et avant tout les marbres du Parthénon, la Vénus de Milo, la Junon de la villa Ludovici [2]. — Voilà une seconde échelle d'après laquelle se classent les valeurs des œuvres d'art. Or, pour M. Taine, l'échelle d'après le degré d'importance et l'échelle d'après le degré de bienfaisance coïncident. Au fond, l'importance et la bienfaisance ne sont que les deux faces d'une qualité unique, la force, considérée tour à tour par rapport à autrui et par rapport à elle-même. Dans le premier cas, elle est plus ou moins importante selon qu'elle résiste à des forces plus ou moins grandes. Dans le second cas, elle est nuisible ou bienfaisante selon qu'elle aboutit à sa propre faiblesse ou à son propre accroissement. L'artiste s'efforce de traduire le caractère essentiel avec ses deux faces, l'importance et la bienfaisance, avec plus de relief qu'il n'en a dans la nature, et pour cela, pour rendre le caractère essentiel aussi dominateur que possible, il tente de faire manifester ce caractère par toutes les parties de son œuvre, de faire *converger* tous ses effets. Ainsi un drama-

1. Taine, *De l'Idéal dans l'Art*, *loc. cit*, *Le degré d'importance du caractère*, p. 275 à 327.

2. Taine, *ibid.*, *Le degré de bienfaisance du caractère*, p. 327 à 366.

tiste comme Shakespeare révèlera le caractère de ses personnages dans chacun de leurs mots, de leurs gestes, de leurs tics. De même un peintre devra mettre en harmonie la charpente osseuse et musculaire, la peau, l'attitude et la physionomie, et la couleur. Nous obtenons ainsi une troisième échelle suivant laquelle on peut classer les œuvres d'art, dont les résultats coïncident d'ailleurs avec ceux que nous avons obtenus d'après les deux échelles précédentes : une œuvre d'art sera d'autant plus belle que le caractère essentiel s'imprime et s'exprime en elle avec un ascendant plus universellement dominateur, et le chef-d'œuvre sera celui dans lequel la plus grande puissance recevra le plus grand développement[1].

Nous avions donc raison de dire que pour M. Taine l'Idéal n'est autre chose que le caractère essentiel existant objectivement, caractère que l'artiste réussit à dégager et à faire prédominer dans son œuvre. Or, c'est là une vue qui nous paraît extrêmement contestable. Sans doute, nous ne faisons pas de difficulté pour admettre qu'il y a, dans les êtres et dans les choses, des caractères plus importants les uns que les autres, que même il se dégage d'un ensemble aussi complexe que l'est un paysage, une contrée, un pays tout entier, un groupe d'hommes considérable, une société, une époque historique, une race, des traits communs et typiques, dont un grand nombre de traits secondaires dérivent suivant des liaisons fixes. Mais ce que nous n'admettons en aucune façon, c'est que ces traits typiques, spécifiques, constituent ce que l'on appelle l'Idéal ; c'est qu'il puisse y avoir, pour des ensembles aussi complexes que ceux que nous venons d'énumérer, un Idéal unique s'imposant nécessairement à l'artiste, c'est qu'une œuvre d'art est d'autant plus belle qu'elle exprime avec plus d'énergie et plus de relief le caractère essentiel et notable des choses. Les arguments que nous avons à faire valoir contre M. Taine sont de plusieurs ordres, et ils ont la prétention de ne pas valoir seulement contre la théorie de M. Taine, mais contre toutes les théories faisant de l'Idéal quelque chose d'objectif, de préexistant à la vision de l'artiste. Car, et cela est piquant à constater, si M. Taine a été, dans sa philosophie générale et surtout dans sa psychologie, positiviste intransigeant, s'il a été de ceux qui ont le plus puissamment contribué à renverser parmi nous l'autorité des êtres de raison, des concepts de substance et d'essence, dans son esthétique, au contraire, il a été aussi substantialiste, aussi essentialiste, si nous osions dire ainsi, que les métaphysiciens de l'école

1. H. Taine, *De l'Idéal dans l'Art*, *loc. cit.*, *Le degré de convergence des effets*, p. 366 à 404.

de Cousin, qu'il a si virulemment attaqués. Le caractère essentiel, dit-il en effet, est ce que les philosophes appellent *l'essence* des choses, et à cause de cela ils disent que l'art a pour but de manifester l'essence des choses[1]. S'il se sert plutôt des termes de caractère notable ou de qualité saillante et principale, c'est uniquement parce que le mot d'essence lui paraît trop technique : pour le fond des choses, son esthétique relève très nettement de celle de Hegel, et sa conception de la beauté ne s'éloigne guère de celle qu'ont soutenue les « philosophes classiques, » les spiritualistes français depuis Jouffroy jusqu'à M. Charles Lévêque.

Et tout d'abord M. Taine, et avec lui tous les partisans de la conception d'un idéal objectif, semblent oublier un principe très élémentaire que nous avons déjà eu l'occasion de faire valoir pour expliquer la diversité du goût, à savoir que les choses ne se présentent pas à l'artiste sous un point de vue unique, mais bien sous des points de vue très différents et très multiples entre lesquels il est loisible à chacun d'entre eux de choisir, suivant son tempérament, suivant sa disposition d'esprit permanente et même momentanée. C'est là ce qui explique qu'un même milieu physique, qu'une même époque historique a pu produire des artistes extrêmement différents, et qu'un même artiste a pu se former de ce milieu et de cette époque un idéal très variable. C'est cette diversité que M. Taine est absolument incapable d'expliquer. Il nous fait voir, lui-même, comment un même milieu physique, par exemple les Pays-Bas, dont il a pris la peine de déterminer le caractère essentiel, à savoir d'être un pays d'alluvions, caractère dont tous les autres caractères devaient se déduire nécessairement, et que par conséquent l'artiste n'avait qu'à faire prédominer dans son œuvre pour atteindre le summum de l'art, a pu cependant produire des artistes aussi différents que Rembrandt, le poète de la « tragédie de la lumière mourante, éparpillée, palpitante, combattue incessamment par l'envahissement de l'ombre », le poète qui a « opposé la vie de l'âme à la vie du corps, les profondeurs de la personne individuelle à la régularité du type général, le rêve intense et trouble à la contemplation claire et harmonieuse, la poésie du sentiment intime à la jouissance extérieure des sens, » qui n'a reculé devant aucune des laideurs et des difformités physiques, qui a présenté tour à tour « des trognes grimées d'usuriers et de juifs, les échines courbées et les jambes bancales de mendiants et de gueux, des cuisinières déshabillées, dont la chair avachie porte encore la marque du corset, des genoux

1. H. Taine, *De la Nature de l'œuvre d'art*, *loc. cit.*, p. 37.

cagneux et des ventrés flasques, des figures d'hôpital et des loques de friperie, des histoires juives qui semblent copiées dans un bouge de Rotterdam[1] » ; que les van Ostade, les Téniers, les Gérard Dow, les Terburg et les Mezzu, les petits Flamands, en un mot, qui ont représenté, avec une si rare virtuosité et avec un sentiment si profond, la poésie de la vie intime et familière ; que, enfin, les génies vigoureux des maîtres d'Anvers, les Crayer, les Van Oost, les Jordaens et surtout les Rubens, qui, eux, ont rendu avant tout la santé débordante des chairs grasses, des corps vigoureux affranchis de toutes les contraintes sociales, la vie physique, opulente et libre. Il nous fait voir lui-même comment un même milieu historique, par exemple, la Renaissance, dont le caractère essentiel fut d'avoir retrouvé la conception grecque de la beauté physique, a pu cependant donner naissance à des génies aussi opposés que les coloristes de Venise, que l'imagination gigantesque et tragique d'un Michel-Ange, que la douceur et la sérénité d'un Raphaël, que l'élévation, la finesse exquise et le raffinement d'un Léonard de Vinci. Il nous a fait voir lui-même, comment une même figure historique, mythologique ou religieuse, comme par exemple la Léda, a pu être conçue aussi différemment qu'elle l'a été par Léonard de Vinci, par Michel-Ange et par le Corrège, et il nous a montré le Christ émacié et douloureux, ayant connu le froid du tombeau et toutes les misères de la vie, debout au milieu des mendiants en loques et des gueux d'hôpital, de Rembrandt, à côté du Christ, rayonnant de joie, entouré de toutes les magies de la lumière, de la richesse et du luxe, de Véronèse.

Est-il possible, après cela, de nous parler d'un caractère essentiel, d'un idéal résidant objectivement dans les choses que l'artiste n'a qu'à dégager en quelque sorte mécaniquement? Est-il possible de nous parler d'échelle établissant la valeur des œuvres d'art, d'après le degré d'importance et le degré de bienfaisance du caractère notable? Si la double échelle proposée par M. Taine était légitime, si véritablement le plus grand peintre devait être celui qui se préoccupe exclusivement de représenter la beauté physique, tous les grands Primitifs depuis Dürer jusqu'à Botticelli, tous les artistes qui ont préféré « les profondeurs de la personne individuelle à la régularité du type général, le rêve intense et trouble à la contemplation claire et harmonieuse, la poésie du sentiment intime à la jouissance extérieure des sens » devraient être placés bien loin derrière les épigones des grandes écoles de Rome, de

1. *De l'Idéal dans l'art*, *loc. cit.*, p. 354, 355.

Florence et de Venise ; les Beato Angelico, les Dürer, les Pallaiolo, les Perugin, les Rembrandt, tous les primitifs, tous les réalistes, devraient être placés bien loin derrière les Jules Romain, les Rosso, les Dominiquin, les Guide et les Lucas Giordano. Sans doute, M. Taine s'en tire en disant que la peinture, entendue comme l'entendirent les Primitifs et certains Hollandais, va au delà de la peinture, que les œuvres de Beato Angelico, de Dürer et de Memmling sont une poésie, que ces artistes ont avant tout voulu manifester des émotions religieuses, des divinations philosophiques et une conception générale de la vie, qu'ils ont sacrifié l'objet propre des arts plastiques, le corps humain, et qu'ils l'ont subordonné à *une idée* ou à quelque autre élément de l'art[1].

Mais qui ne voit que c'est là une défaite, que c'est là une dérogation flagrante au principe qui avait été posé tout d'abord ? Etant donné qu'une œuvre est d'autant plus belle que le caractère notable est plus bienfaisant ; étant donné que le caractère bienfaisant réside, pour les arts plastiques, dans la représentation d'un corps, regorgeant de vie, de santé et de vigueur, les tableaux, qui, comme ceux de Rembrandt, représentent des corps laids et malades, devraient être placés au dernier et non pas au premier échelon. M. Taine avait le goût trop sûr et trop délicat pour ne pas apprécier même des œuvres qui échappaient aux cadres étroits et inflexibles de sa théorie. Mais au lieu de s'avouer et de nous avouer que c'est sa théorie qui était fausse, il s'est contenté tout simplement de mettre bout à bout la théorie et les faits qui la contredisent d'une façon flagrante, sans essayer en aucune façon de les concilier. Nulle part la contradiction n'est plus manifeste, que lorsque M. Taine étudie, dans sa merveilleuse *Histoire de la Littérature anglaise*, le drame anglais. Il nous montre de la façon la plus claire qu'étant donné le milieu de la Renaissance anglaise, qu'étant donné la période d'agitations, de troubles, de mélange de grossièreté et de raffinement, dans laquelle vivaient les dramatistes du siècle d'Elisabeth, et ceux pour lesquels ces dramatistes écrivaient, il était absolument nécessaire que des œuvres grossières, brutales, frénétiques, effrénées, comme celles des Nash, des Decker, des Peel, des Lodge, des Green, des Marlowe, des Massinger, des Ford, des Webster, des Beaumont et des Fletcher, naquissent. Or, à côté de ces dramatistes, parurent deux génies aussi différents et aussi caractéristiques que le furent Ben Jonson et Shakespeare. Là, la théorie fut en défaut. Là, ce n'étaient plus des énergumènes toujours prêts à perdre leur équi-

1. *De l'Idéal dans l'art*, p. 355.

libre mental, plongeant dans le sang, ne se plaisant qu'au milieu des massacres, qu'on nous représente. Mais c'étaient, à côté de personnages débridés et débondés, conformes à la théorie, des créatures d'une pureté aussi angélique que la blanche théorie des jeunes filles de Shakespeare, que les Ophélie, les Desdémone, les Miranda, les Imogène et les Cordélia ; c'étaient des héros d'une intellectualité aussi raffinée, d'une philosophie aussi profonde et aussi vaste que les Hamlet et que les Prospero.

C'est qu'en effet M. Taine n'a pas vu, ou n'a pas voulu voir, qu'entre le caractère essentiel d'un objet et l'Idéal il n'y a en aucune façon identité. « L'artiste, en modifiant les rapports des parties, les modifie de façon à rendre sensible un certain caractère essentiel de l'objet, et *par suite l'idée principale qu'il s'en fait* ». Toute l'erreur de la théorie est dans cette définition. Le caractère essentiel d'un objet est une chose, l'idée principale que s'en fait l'artiste en est une autre, bien différente. M. Taine a eu l'ambition de soumettre la critique esthétique à des lois fixes et certaines, et pour cela il a essayé d'appliquer aux jugements portés sur les arts des méthodes scientifiques. Il nous fait voir très longuement, comment la règle d'évaluation qu'il se propose d'établir dans les arts est celle qui, depuis cent ans, prévaut dans les sciences naturelles, celle d'après laquelle toutes les classifications de la botanique et de la zoologie ont été construites, à savoir le principe de subordination des caractères. Dans une plante, par exemple, la structure est plus importante que la taille et la grandeur, dans un vertébré la possession des mamelles que le nombre, la disposition et l'emploi des membres, etc. Seulement il ne s'est pas aperçu, qu'entre une échelle de valeur artistique et entre une classification de botanique et de zoologie, il y a un abîme infranchissable. C'est la science, en effet, qui a pour tâche d'introduire l'unité parmi les innombrables phénomènes particuliers qui assaillent l'esprit, et parmi lesquels il lui serait impossible de se reconnaître et de se retrouver, c'est la science qui tente de réduire le nombre infini des individus à des espèces et à des genres, et de retrouver pour cela le caractère essentiel, spécifique, dont découlent les caractères secondaires et d'établir à leur aide des classifications. Nous avons longuement montré avec Kant d'après quel principe l'esprit procède pour réaliser cette fin.

Mais il n'en est en aucune façon de même pour le Beau et pour l'art. Ce qui nous empêchera toujours d'arriver, quand il s'agit d'œuvres d'art, à une classification universellement adoptée, c'est que, nous le savons, toutes les fois qu'il s'agit d'une création artistique, nous avons à faire à un élément échappant à toute loi

fixe, irréductible à toute règle, incommensurable en un mot, à savoir au sentiment, à l'émotion. Il est toujours possible, et c'est là, Kant avait raison de le dire, ce qui distingue profondément la science de l'art, de démontrer que tel caractère dans tel être organique est plus important et plus essentiel que tel autre, mais il est absolument impossible de démontrer à un groupe de spectateurs, que telle œuvre d'art doit plaire, parce qu'elle exprime avec plus d'énergie et plus de relief tel caractère essentiel, qu'elle doit en effet exprimer, il est impossible de conseiller à un artiste, avec la certitude que le conseil est bon, de traiter plutôt tel genre, tel sujet que tel autre, parce qu'il doit répondre au goût général. Sans doute, il est des artistes qui essaient de pressentir le goût de la foule, de deviner ce qui va plaire, qui sont aux aguets des sujets qui, comme on dit vulgairement, sont dans l'air, mais ce sont là des artistes indignes de ce nom. Le véritable artiste crée tout à fait indépendamment du goût de la foule. Bien loin de s'y conformer aveuglément, bien loin de ne viser qu'à exprimer ce que M. Taine appelle l'Idéal, c'est-à-dire le caractère essentiel de l'époque dans laquelle il vit, l'artiste original est celui qui brise la tradition dans laquelle il a été élevé, qui substitue à l'idéal que lui ont transmis ses prédécesseurs un idéal qu'il ne doit qu'à lui-même, qui a jailli des profondeurs de son être le plus intime. C'est là ce que nous apprend la vue la plus superficielle jetée sur l'histoire de tous les arts. Que ce soit l'histoire de la peinture, de la littérature ou de la musique que l'on envisage, l'on s'aperçoit toujours que l'artiste original commence, en effet, par se conformer à l'idéal qui a régné à l'époque où il débute, mais que, peu à peu, dès qu'il prend conscience de son originalité, il s'éloigne de cet idéal, il réagit contre lui, tout d'abord d'une façon excessive pour s'en affranchir aussi complètement que possible, jusqu'à ce qu'il s'établisse en lui comme un compromis entre l'idéal qu'il a suivi et la réaction qu'il a tentée, jusqu'à ce qu'il parvienne à établir définitivement son *style*, c'est-à-dire à rendre clairement sa vision propre des êtres et des choses. C'est cette vision originale des êtres et des choses, c'est l'émotion profonde et spontanée qu'éveille dans l'artiste le spectacle multiforme de la nature et des hommes, c'est la réfraction de la nature et des hommes dans son âme, que nous appelons l'*Idéal*.

V

On le voit, en examinant et en réfutant la théorie de M. Taine, nous avons fait un pas en avant et un pas important dans la détermination de l'œuvre d'art. Nous avions établi jusqu'ici que l'œuvre d'art émane d'une des trois grandes formes de l'imagination, visuelle, auditive ou motrice, est toujours un langage né d'une émotion sympathique, un jeu, une imitation. Nous venons de trouver que l'imitation artistique n'est jamais complète, qu'elle est inexacte de parti pris, qu'elle transforme les objets et les êtres qu'elle reproduit, en un mot qu'elle idéalise, si bien que nous obtenons maintenant comme définition de l'œuvre d'art, que c'est une imitation *idéale* de la réalité.

Nous avons déjà eu l'occasion, à propos du jugement esthétique, de traiter du concept de l'idéal, d'après Kant. Nous avons vu que pour lui, l'idéal se décompose en deux idées : dans l'Idée normale, le type, servant comme de principe intentionnel à la technique de la nature, et auquel l'espèce tout entière est adéquate, et l'Idéal proprement dit, qui n'existe que pour la figure humaine, et qui consiste dans l'expression des idées morales, rendues visibles, incarnées dans des représentations corporelles. Nous avons montré comment, d'après Kant, l'idée normale se forme par un effet « dynamique » de l'imagination, résultant de l'impression de toutes les images d'un même genre sur l'organe du sens intérieur, où celles-ci se fondent en une seule image typique. Nous avons opposé à cette conception plusieurs objections. Nous avons fait valoir tout d'abord, que très vraisemblablement l'idée normale ne se forme pas par le procédé « dynamique » que Kant a indiqué, que l'imagination ne rappelle pas les unes sur les autres toutes les images d'une classe, et qu'elle n'aperçoit pas, comme en un éclair, dans l'espace où ces images se réunissent, l'idée qui a présidé à la formation de l'espèce. L'image générale ou, si ces deux mots jurent de se trouver ensemble, l'idée générale obtenue par des comparaisons inconscientes ou conscientes, peu importe, entre toutes les images particulières de la même classe, n'a évidemment, comme l'établit fortement Hartmann, qu'une valeur statistique[1]. Elle nous indique uniquement, si la comparaison a été établie entre les images d'hommes, de Français, de savants, etc.

1. Hartmann, *Aesthetik*, t. II, p. 182.

quels sont l'homme, le Français, le savant *moyen*, et en aucune façon quelle est l'idée de l'espèce et quels sont les individus qu'elle est capable et qu'elle avait le dessein de réaliser. L'idée normale de Kant n'est donc que l'idée moyenne et non pas l'idée générique et encore bien moins l'idéal artistique. Le Français moyen, dont la statistique nous révèlerait, grâce à une comparaison minutieuse établie entre tous les Français vivants, tous les caractères, ne nous donnerait évidemment ni l'image spécifique du Français en général, ni son image idéalisée, mais seulement l'image du type le plus habituellement produit par la nature, dans des conditions géographiques et historiques déterminées. Il est d'ailleurs extrêmement probable, étant donné la grande majorité d'individus laids, que si on pouvait réaliser ce type photographiquement, d'après les procédés de Galton, l'on obtiendrait une physionomie de laideur repoussante.

Donc l'Idéal artistique ne saurait en aucun cas être confondu avec l'idée normale. Il ne saurait l'être davantage avec l'idée spécifique, avec le type idéal que la nature aurait eu toujours en vue, en créant telle classe, tel genre, telle espèce, avec ce que les philosophes idéalistes de tous les temps, depuis Platon jusqu'à Hegel, ont appelé l'Idée. Tout d'abord qui ne voit qu'il nous est impossible de savoir si ces Idées existent, si véritablement la nature, en créant les genres, a eu des fins déterminées, si véritablement la nature ou plutôt Dieu a intentionnellement pris pour type de ses productions « l'image flottant entre toutes les intuitions particulières et diversement variées des individus » ? Qui ne voit qu'il nous est impossible de démontrer que les espèces ne se sont pas développées, multipliées et diversifiées, sans l'intervention consciente d'aucun être agissant d'après des fins, mais par le seul jeu de causes mécaniques, par les seules lois naturelles de la lutte pour l'existence, de l'influence du milieu et de la sélection? Qui ne voit de plus que, même si nous adoptions pour un instant le beau rêve platonicien, que Schelling, dans son esthétique posthume, a tenté de développer et de préciser, d'un ciel idéal, dans lequel résideraient les Idées, les types et les archétypes des êtres et des choses, dont les existences individuelles ne seraient que les copies pâles et imparfaites, nous n'en serions pas plus avancés pour la détermination de l'Idéal? Comment, en effet, pénétrer les intentions de la nature ou du Créateur divin; comment, par quel organe, nous élever jusqu'à la contemplation des Idées éternelles et en laisser transparaître les reflets dans nos œuvres d'art? Sans doute, les philosophes idéalistes ont admis qu'il était donné à certaines créatures privilégiées un mode de connaissance supérieur à la connaissance logique et rationnelle, d'une

part, spontané comme l'intuition de l'enfant et de l'ignorant, et de l'autre certain comme l'anneau suprême d'une chaîne ininterrompue de raisonnements infaillibles, ce que Platon appelle νόησις, l'ἐπιστήμη, ce que Spinoza appelle l'intuition immédiate, atteignant directement ce qui est non plus dans sa cause mais en soi, la connaissance *sub specie æternitatis*, ce que enfin les idéalistes allemands appellent l'intuition intellectuelle. Mais la science moderne, on le sait, ne saurait plus aujourd'hui admettre ces théories, quelque séduction qu'elles continuent à exercer sur les esprits et surtout sur les âmes. Si elle ne sépare plus d'une façon aussi absolue que l'avait fait la philosophie kantienne les différents modes de connaissance, si, entre la connaissance intuitive des sens et la connaissance discursive de l'entendement, elle n'admet plus des différences de nature infranchissables, et qu'elle tente d'expliquer comment par une évolution lente et insensible la connaissance intellectuelle se dégage progressivement de la connaissance sensible, cependant elle ne saurait concéder qu'il nous soit donné d'atteindre, sans étude préalable, comme par une sorte de révélation mystique, les modèles immuables et les essences éternelles. Elle ne concède même pas que ces essences existent. Elle se borne tout simplement à décrire aussi exactement que possible tous les caractères des différents genres et des différentes espèces, de discerner parmi ces caractères ceux qui sont accessoires et ceux qui sont fondamentaux, de subordonner ceux-là à ceux-ci et d'arriver ainsi à des classifications. Ces classifications, la science ne revendique pour elles aucun caractère absolu. Elle sait que ses résultats les mieux établis ne sont jamais à l'abri de quelque découverte imprévue, et elle n'affecte, par conséquent, en aucune façon, la prétention de se substituer à la nature ou à Dieu. En tous cas, cette détermination, non pas des essences mais des caractères relativement les plus importants, nous paraît aujourd'hui la tâche propre du savant, tâche lente et dont la réalisation complète nous apparaît de plus en plus lointaine, à mesure que la science élargit le champ de ses investigations et perfectionne son outillage.

Nous sommes donc en droit de conclure que l'Idéal artistique ne saurait pas plus être identifié avec l'idée des espèces, des essences, des Idées, qu'avec l'idée normale, l'idée moyenne. L'idéal artistique n'est dû ni à des procédés mécaniques ou dynamiques, ni à des recherches scientifiques, ni à des intuitions intellectuelles. Il jaillit librement et spontanément de l'imagination de l'artiste, il varie de nation à nation, de siècle à siècle, d'artiste à artiste, et bien rarement un grand artiste s'est enfermé dans un seul idéal, et a trouvé du premier coup une formule originale et un style per-

sonnel. Ce sont là constatations de fait, auxquelles même les esthéticiens rationalistes les plus intransigeants comme Kant n'ont pas pu se soustraire. Pour nous, la diversité de l'idéal s'explique tout naturellement. L'idéal, avions-nous dit, est la vision originale qu'a l'artiste du milieu dans lequel il vit ou des milieux évanouis que son imagination ressuscite, c'est l'émotion profonde et spontanée qu'éveille dans son âme le spectacle multiforme de la nature et des hommes. Quoi d'étonnant, d'après cela, si l'idéal du Beau est si infiniment divers et si essentiellement instable ? Rien n'est plus fugitif, nous l'avons dit et répété maintes fois, dans le cours de cette étude, rien n'est plus contingent, plus particulier et plus individuel que le sentiment et que l'émotion. L'homme le plus ordinaire passe dans une seule journée, sans même qu'il lui arrive des événements bien extraordinaires, par les états d'âme les plus divergents, est tour à tour triste et joyeux, ennuyé et intéressé, fatigué de la vie et désireux d'agir et de vivre, colère et serein, misanthrope et ami des hommes. Est-il étonnant alors que l'artiste, avec sa sensibilité toujours à vif, avec la faculté qui le caractérise de jouir et de pâtir, non-seulement de ses propres joies et de ses propres souffrances, mais encore de celles des êtres qui vivent autour de lui, de grossir et d'exagérer à l'infini ses plaisirs les plus passagers et ses peines les plus minimes, et d'en projeter le reflet sur tout ce qui l'environne, sur la ville qui l'abrite ou le paysage dont il est l'hôte, qui, tour à tour, selon le caprice de son humeur changeante, lui apparaît hospitalier ou ennemi, lumineux ou lugubre; avec sa capacité « de sentir les magnificences de la nature, de se plonger en elle comme dans le sein d'un ami, et de pénétrer dans l'intimité de ses frères, du buisson silencieux, des airs et des eaux »[1]; est-il étonnant qu'un homme ainsi doué soit plus mobile et plus capricieux, et s'attache tour à tour aux idéals les plus différents? Est-il étonnant qu'une même époque historique se réfracte de la façon la plus diverse dans les âmes des artistes contemporains, et que la Renaissance italienne ait été sentie si différemment par Michel-Ange, par Raphaël, et par Léonard; qu'un même milieu, qu'une même race ait produit des génies aussi divergents que le furent Rabelais et Bossuet, Montaigne et Calvin, Béranger et Lamartine, Racine et Molière ? Est-il étonnant qu'un même artiste ait pu, selon les hasards imprévisibles de son inspiration, selon les bonds capricieux de son imagination, selon les lois inconnues de la cristallisation de ses images, s'identifier tour à tour avec des personnages d'âme aussi opposée que celle de Caliban et d'Ariel,

1. Faust, *Wald und Höhle.*

d'Henri V et de Falstaff, de lady Macbeth et de Miranda, de Goneril et de Cordelia, d'Othello et d'Iago, de Macbeth et d'Hamlet ? Lequel d'entre tous ces personnages, on le demanderait volontiers à M. Taine, a incarné l'idéal de Shakespeare, lequel a incarné pour Shakespeare l'âme de son siècle ?

Cependant si, à notre avis, il n'y a pas d'idéal unique, préexistant au génie de l'artiste et s'imposant nécessairement à son imagination, on doit néanmoins pouvoir expliquer psychologiquement comment l'idéal se forme et quels sont les procédés que suit l'imagination pour le créer. Nous savons que là, comme dans tout phénomène esthétique et artistique, c'est le sentiment qui donne le branle. L'artiste commence par éprouver une émotion. Cette émotion ne reste pas passive : elle teinte de sa nuance sentimentale toutes les images qui vont et viennent incessamment dans la conscience de l'artiste ; elle évoque par une irrésistible attraction, du fond de sa mémoire, des images depuis longtemps évanouies, accompagnées du même timbre émotionnel, et c'est ce grouillement d'images, passant et repassant devant lui, assiégeant, sous le coup de l'émotion, le seuil de la conscience, et tentant d'en forcer l'entrée, qui constitue le premier moment de la création artistique, la conception.

Mais, là encore, il ne faut pas être trop systématique. D'une part, il est possible que l'artiste commence par éprouver une émotion vague, pour laquelle il ne trouve pas immédiatement, dans le stock d'images conservées par sa mémoire, une incarnation adéquate, et pour laquelle il cherche alors une expression satisfaisante dans l'histoire, dans l'expérience d'autrui, dans une intrigue — s'il s'agit d'un auteur dramatique — inventée de toutes pièces. Nous avons sur le processus dont nous voulons parler des témoignages extrêmement intéressants de quelques grands artistes. C'est ainsi que Schiller écrit, à propos de la composition de son beau poème, les *Artistes*, et de son drame *Don Carlos* : « Je crois que ce n'est pas toujours la représentation vive d'un sujet, mais souvent seulement le besoin de traiter un sujet, le désir indéterminé d'épancher des sentiments aspirant à vivre, qui crée les œuvres inspirées. Quand je m'assieds pour écrire une poésie, ce que je vois le plus souvent devant moi c'est l'élément musical, *das Musikalische*, du poème, et non pas le concept clair du sujet, sur lequel souvent je ne suis pas d'accord avec moi-même [1] ». Et à propos du Wallenstein : « Chez moi le sentiment est toujours au début sans objet précis et clair ; celui-ci se forme plus tard, ce qui précède

1. *Correspondance de Schiller avec Körner*, 25 mai 1792, édition Gœdeke, 1878, t. I, p. 452, 453.

et ce qui constitue le fond de mon état d'âme, c'est un état d'âme musical, et ce n'est qu'après que m'apparaît l'idée poétique [1] ». De même le grand poète de Penthésilée, Henri de Kleist, écrit qu'il considère la musique « comme la racine ou plutôt comme la formule algébrique de tous les autres arts », et le génial dramatiste Otto Ludwig décrit sa façon de composer dans les termes très intéressants que voici : « Il se produit chez moi tout d'abord un état d'âme musical qui se transforme d'abord en couleur, puis en forme, dans une position et avec des gestes déterminés, comme des statues de marbre ou des groupes plastiques, sur lesquels le soleil tomberait à travers un rideau de la couleur vue précédemment. Ce phénomène de couleur se produit aussi quand j'ai lu une œuvre poétique [2] ».

D'autres fois, il arrive que l'artiste se sent ému par une lecture, par la vision directe d'un événement qui se prête tout naturellement à la traduction artistique, et que le hasard, auquel il faut certainement faire dans la création artistique une part, sinon aussi prépondérante que celle que revendique M. Souriau dans son livre sur *l'Invention*, mais certainement très considérable, lui fournit précisément le sujet dont il a besoin. Dans les deux cas, d'ailleurs, c'est toujours une émotion intense, mais trouble et indéterminée, qui constitue le premier stade de la création. Il est évident que l'artiste ne saurait s'y arrêter. Tous les hommes doués d'imagination vive ont passé à maintes reprises par ce premier moment, ont entendu en eux le chant de sirènes d'images aspirant à la vie, se sont cru du génie, et tous les neurologistes ont constaté que c'est surtout à l'âge de puberté que le jeune homme et la jeune fille éprouvent cette hyperesthésie de leur faculté imaginative qui, dans la plupart des cas d'ailleurs, ne tarde pas à s'évanouir.

Chez l'artiste, c'est à ce moment-là que commence le véritable travail. Chez les uns, les spontanés, ce travail se fait en quelque sorte de lui-même, l'idée confuse, selon la très heureuse expression de M. Séailles, se divise, se segmente, et multiplie autour d'elle les idées et les images qui lui donnent la forme et la vie [3]. Le type le plus complet de cette famille d'artistes se trouve chez les musiciens. Haydn a dit de lui-même : « Le Dieu tout-puissant, auquel seul je dois la reconnaissance de cette grâce infinie, me donna une telle facilité dans la musique, que dans ma sixième

1. *Correspondance de Schiller et de Gœthe*, 18 mars 1796, édition Spemann, t. I, p. 134.

2. Otto Ludwig, *Journal*, mars 1840, *Nachlass*, t. I, p. 45, cité par Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters* dans les *Philosophische Aufsätze*, dédiés à Zeller, p. 406 et 407.

3. G. Séailles, *Essai sur le Génie dans l'Art*, p. 176.

année je chantais en toute assurance quelques messes au chœur, et que je jouais aussi un peu de clavier et de violon. » Mozart composait à cinq ans de petits menuets, et il nous a laissé une page plus révélatrice des mystérieux procédés du génie spontané que tous les commentaires esthétiques, quelque subtils qu'ils puissent être : « Quand je me sens bien et que je suis de bonne humeur, soit que je voyage en voiture ou que je me promène après un bon repas, ou dans la nuit quand je ne puis dormir, les pensées me viennent en foule et le plus aisément du monde. D'où et comment m'arrivent-elles ? Je n'en sais rien, je n'y suis pour rien. Celles qui me plaisent, je les garde dans ma tête et je les fredonne, à ce que du moins m'ont dit les autres. Une fois que je tiens mon air, un autre bientôt vient s'ajouter au premier, suivant les besoins de la composition totale, contre-point, jeu des divers instruments, et tous ces morceaux finissent par former le pâté. Mon âme s'enflamme alors, si toutefois rien ne vient me déranger. L'œuvre grandit, je l'étends toujours et la rends de plus en plus distincte ; et la composition finit par être tout entière achevée dans ma tête, bien qu'elle soit longue. Je l'embrasse ensuite d'un seul coup d'œil, comme un beau tableau ou un joli garçon : ce n'est pas successivement, dans le détail de ses parties, comme cela doit arriver plus tard, mais c'est tout entière dans son ensemble que mon imagination me la fait entendre. Quelles délices pour moi ! Tout cela, l'invention et l'exécution, se produit en moi comme dans un beau songe très distinct ; mais la répétition générale de cet ensemble voilà le moment le plus délicieux ! Ce qui s'est fait ainsi ne me sort plus facilement de la mémoire, et c'est peut-être le don le plus précieux que Notre Seigneur m'ait fait... Comment maintenant, pendant mon travail, mes œuvres prennent la forme ou la manière qui caractérisent Mozart et ne ressemblent à celles d'aucun autre, cela arrive, ma foi, tout comme il se fait que mon nez est gros et crochu, le nez de Mozart enfin et non celui d'une autre personne ; je ne vise pas à l'originalité, et je serais bien embarrassé de définir ma manière. Il est tout naturel que les gens qui ont réellement un air particulier paraissent aussi différents les uns des autres au dehors qu'au dedans. Ce que je sais bien toutefois, c'est que je ne me suis pas plus donné l'un que l'autre ; ne m'interrogez plus sur ce sujet, cher ami, et croyez que, si je m'arrête, c'est que je n'en sais pas plus long. Vous ne vous imaginez pas, vous qui êtes un savant, combien ces explications m'ont coûté [1]. » Et Gœthe de même, pour décrire la spontanéité avec laquelle les images s'orga-

1. Otto Jahn, *Vie de Mozart*, cité par M. Séailles, *op. cit.*, p, 177 et 178.

nisaient comme d'elles-mêmes dans son imagination, a dit : « Je laisse les objets agir paisiblement en moi, ensuite j'observe cette action et je m'empresse de la rendre avec fidélité ; voilà tout le secret de ce que les hommes sont convenus d'appeler le don du génie. »

Chez d'autres artistes, au contraire, le travail de l'organisation des images est moins aisé, est moins inconscient. Ils ont besoin d'attention soutenue, de réflexion prolongée, pour traduire, de manière à se satisfaire eux-mêmes, l'idéal qui tressaille informe et incomplet, mais tout prêt à naître, au fond d'eux-mêmes. Il faut alors que l'artiste approprie tous les éléments de son œuvre à l'« Idée maîtresse » que son œuvre doit exprimer, et tout en étant tenu à l'observation aussi précise, à l'imitation aussi exacte que possible de la réalité, il lui est permis de faire violence à la nature et de s'écarter jusqu'à un certain degré de son modèle, pour traduire dans toute son intensité son émotion, pour réaliser dans toute sa perfection son idéal. C'est là ce qu'a voulu dire, mais ce que n'a pas dit M. Taine, lorsqu'il a très justement montré que les plus grandes écoles et les plus grands artistes ont été ceux qui, de parti pris, ont altéré les rapports réels et les dépendances mutuelles des modèles qu'ils ont imités. Ce qui a amené ces artistes et ces écoles à s'écarter de la nature, ce n'était pas l'intention de rendre les caractères essentiels des choses, mais bien le sentiment original que la vue de ces choses avait provoqué dans leur âme. M. Taine dit lui-même en nous décrivant, avec sa largeur et sa vigueur de touche habituelles, les statues de Michel-Ange, que les héros indignés et les vierges colossales et désespérées, que le grand artiste a étalés dans la chapelle funéraire des Médicis, ne sont pas dus à l'imitation de personnages réels, mais que c'est dans son propre génie et dans son propre cœur qu'il a trouvé ces types[1]. « Son propre génie et son propre cœur » rien de plus exact que ces deux termes, mais aussi rien de plus contraire à la théorie de M. Taine, à moins de prétendre que le génie et le cœur de tous les artistes doivent nécessairement se ressembler, doivent tressaillir des mêmes joies et des mêmes douleurs, doivent fatalement être frappés par les mêmes caractères essentiels des choses.

L'artiste, pour réaliser l'idéal, s'écarte donc et a le droit de s'écarter de l'imitation rigoureusement exacte de la nature. Rien n'est plus difficile que de fixer d'une manière précise les limites entre lesquelles l'artiste est obligé de se tenir dans cette dérogation à la

1. *Philosophie de l'Art*, t. I, p. 14.

loi primordiale de la création artistique, qui est l'imitation exacte et complète du modèle vivant. Il est évident que toute esthétique impartiale doit admettre les différences de styles s'expliquant par des différences de tempéraments, qui séparent les réalistes des idéalistes et des symbolistes, et elle n'a pas plus le droit de condamner de parti pris le paysagiste Hildebrandt lequel, d'après Fechner, quand on lui fit observer que, dans un de ses paysages, il avait donné à des cigognes des pattes d'une grosseur démesurée, répondit : « Je sais fort bien que dans la réalité les cigognes ont des pattes plus longues et plus minces, mais est-ce ma faute si la nature les a aussi mal construites ? » que ce tailleur de pierres de Spire qui, après avoir taillé en marbre une statue extrêmement ressemblante de l'empereur Rodolphe, apprit un jour que l'empereur vieilli avait quelques rides de plus, s'en alla jusqu'en Alsace revoir l'empereur et revint ensuite à Spire pour creuser la figure de son modèle de la ride nouvelle [1]. Ce qui est certain c'est que lorsque l'artiste a affaire à des objets que dans la nature il est extrêmement difficile de transporter d'un endroit à l'autre, à des événements qu'il est impossible de transporter d'une époque à l'autre, il leur substitue des imitations faciles à transporter, à regarder de près ou de loin, et à reproduire, dans lesquelles il attribue, à un point de vue ou à un moment librement choisi, une importance qu'ils n'avaient en aucune façon dans le modèle. Pour cela il est nécessairement obligé de renoncer à l'imitation exacte et complète, il est obligé d'agrandir ou de réduire, d'intensifier ou d'éteindre, de développer ou de synthétiser. C'est ainsi que le peintre contrevient à l'unité de temps, d'espace et de personnes en réunissant sur un même tableau des personnages qui ont vécu à des époques et dans des contrées différentes, et en représentant tel homme ou telle femme sous les espèces d'un héros mythologique ou d'une madone ; que ni le peintre, ni le sculpteur ne tentent en aucune façon de rendre les objets dans tout leur détail matériel, et que ceux qui s'y sont appliqués, comme certains Hollandais, par exemple Gerhard Dow qui consacrait plus de trois jours à rendre un manche à balai, Schelfout, Mieris et Denner, qui travaillaient à la loupe, mettaient quatre ans à faire un portrait, et dans les figures desquels rien n'est oublié « ni les rayures de la peau, ni les marbrures imperceptibles des pommettes, ni les points noirs éparpillés sur le nez, ni l'affleurement bleuâtre des veines microscopiques qui serpentent sous l'épiderme, ni les luisants de l'œil où se peignent les objets voisins, » ont produit des trompe-

1. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. II, p. 39 et 54.

l'œil plutôt que des œuvres d'art proprement dites. On sait de même que la peinture, tout en disposant de procédés pour rendre les reliefs, y a très rarement recours, qu'elle distingue par différents moyens — par l'opposition, l'isolement, la grandeur, la lumière, une exécution plus poussée — la figure principale ; que dans les images de sainteté, c'est d'habitude l'Enfant-Dieu qui occupe le centre du tableau et en forme la tache la plus claire, et que, pour le groupement de l'ensemble des personnages, c'est d'habitude la forme en pyramide qui a été choisie par les artistes, comme d'un commun accord, sans qu'il soit possible de soutenir que la nature leur ait fourni pour cela des modèles [1].

Nous ne pouvons évidemment entrer ici dans le détail des différents procédés dont disposent les arts pour faire prédominer dans leurs œuvres une idée, un sentiment, un état d'âme déterminé, et tout au plus est-il possible d'indiquer, comme a essayé de le faire M. Dilthey, dans sa *Poétique*, quelques lois très générales qui président aux transformations que l'imagination productive fait subir aux images que la réalité fournit à l'artiste [2]. Nous savons tout d'abord que toutes les images dont ce dernier dispose sont empruntées à la réalité, et que toutes les modifications qu'il leur fait subir doivent, en dernière analyse, se réduire à ceci. Si l'artiste aperçoit dans son modèle des éléments qui ne lui semblent pas contribuer à l'impression totale qu'il veut produire, il les retranche ; si certains traits qui se trouvent dans le modèle ne lui semblent pas avoir, par rapport à d'autres, une importance suffisante, il les accentue ; si enfin, dans son modèle, ne se trouvent pas certains traits dont il pressent que l'addition compléterait et parachèverait l'impression totale, il les ajoute. Ces éléments d'images, ajoutés aux modèles, sont eux aussi évidemment des éléments de perception, que l'artiste associe aux éléments d'images dont la nature lui fournit le modèle et le groupement, ou qui, chez les artistes spontanés dont nous avons parlé, semblent d'eux-mêmes s'associer à ces derniers. Toutes les modifications dues à l'imagination productive sont en effet des associations ou des dissociations, et nous n'avons pas besoin d'insister sur cette vérité, que les recherches de la psychologie anglaise, et que notamment la belle étude de William James, si profondément com-

1. Cf. dans Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. II, p. 36 à 135, le chapitre sur la limite dans laquelle l'art peut s'éloigner de la nature et les différents passages très intéressants du *Traité sur la Peinture* de Léonard de Vinci et de la *Teutsche Akademie*, 1675, de Sandrart, qu'il y cite.

2. Wilhelm Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*, p. 394, 401, dans les *Philosophische Aufsätze*, dédiés à Zeller.

mentée par M. Renouvier, a suffisamment mise en lumière. Il est certain que le grand artiste doit nécessairement être doué d'une grande mémoire, que sa sensibilité ne doit pas être seulement d'une délicatesse excessive, mais encore qu'elle doit retenir toutes les impressions dont elle a été frappée, et les retenir, non-seulement en gros en quelque sorte, mais encore avec leurs détails les plus minimes, dont une organisation moins bien douée n'aurait même pas été frappée : ce n'est qu'à cette condition que les associations et les dissociations peuvent s'établir. C'est à ce stock innombrable d'images et d'éléments d'images, vivant d'une vie sourde et inconsciente dans le cerveau de l'artiste, qu'une émotion intense donne le branle. Comme dans le château assoupi dont parle la légende, dans l'esprit de l'artiste, des êtres et des choses depuis longtemps évanouis se réveillent soudain, et se remettent à vivre, à grouiller, à se mélanger et à se combiner. Sans doute, certaines lois fixes président à ces combinaisons, et les images et les éléments d'images s'appellent, en effet, les uns les autres, comme l'affirment les associationnistes, quand ils se sont trouvés une première fois côte à côte dans la conscience, quand ils se ressemblent, ou quand au contraire ils sont très différents. Seulement cette attraction mécanique et fatale qu'exercent les images les unes sur les autres, ne peut en aucune façon être identifiée au travail de l'imagination productive, que nous avons décrit tout à l'heure, et qui consiste à retrancher des images données certains éléments, d'en accentuer et d'en ajouter certains autres. Dans ce travail même, il peut bien y avoir encore quelque chose de nécessaire et de mécanique. Quand nous avons essayé de déterminer les lois des émotions, nous avons insisté sur certains phénomènes, qui peuvent expliquer en partie la transformation des images opérée par l'imagination productive. Nous avons mentionné notamment le mélange, l'expansion et la substitution des sentiments, dans lesquels il s'établit, entre les sentiments, des fusions plus ou moins complètes, où c'est toujours le sentiment le plus fort qui l'emporte sur le sentiment le plus faible, qui empêche celui-ci d'arriver même jusqu'à la conscience, qui réagit non-seulement sur les sentiments actuellement donnés, mais même, après sa propre disparition, sur des états d'âme consécutifs, et il est clair que l'on n'a qu'à appliquer ces lois des sentiments aux images, lesquelles, d'après notre thèse, entretiennent avec le sentiment les rapports les plus étroits puisqu'elles en jaillissent, pour s'expliquer comment, même sans l'intervention de la volonté consciente de l'artiste, les images de la réalité se transforment, se réduisent, s'intensifient ou se complètent dans son imagination. C'est ainsi

que Dilthey a pu poser comme loi que les images se transforment, en se dilatant ou se contractant, en se gonflant ou se recroquevillant, *sich dehnen oder zusammenschrumpfen*, selon que l'intensité des sensations qui les composent s'accroît ou diminue [1].

Cependant, quelque important que soit le rôle de ces auto-transformations, de cette auto-organisation des images dans le cerveau de l'artiste, il serait illégitime de l'exagérer. Il y a dans le travail de la conception et dans l'exécution de l'œuvre d'art une part incontestable d'inconscience : Schelling, Gœthe et Schiller, dans leurs discussions esthétiques, Schopenhauer, Hartmann et même Kant, dans leurs théories du génie, l'ont constaté et ont eu raison de le constater. Mais qui ne voit que c'est seulement tout au début du travail artistique que les images se cristallisent comme d'elles-mêmes autour de l'émotion dominatrice, semblables à ces dociles matériaux, dont parle la fable antique, qui, à l'appel d'un chant, arrivaient et s'arrangeaient comme d'eux-mêmes en murailles et en tours. Quand l'émotion s'empare de l'artiste, nous l'avons dit, les images lui arrivent en foule, se groupent, s'agglutinent, se déforment et se reforment, comme dans une fermentation spontanée. Toutes les imaginations artistiques connaissent à merveille ce premier stade de la création. Une image quelconque nous a frappés : nous voyons, par exemple, dans la rue, passer devant nous une femme seule, en deuil, jeune encore, d'une physionomie touchante. Cette image s'empare de nous, et entraîne, à sa suite, comme dans un tourbillon, toute une série d'autres qui constituent comme un embryon de nouvelle ou de roman : elle est en deuil, de qui? d'un mari, d'un amant? elle l'a aimé profondément; des obstacles les ont séparés, ils les ont vaincus, et, après quelques mois, quelques jours d'un bonheur indicible, la mort est entrée dans la maison. Elle va à travers les rues grouillantes de vie; elle heurte des couples jeunes et heureux; elle fut comme eux hier encore, et aujourd'hui elle est seule. Le restera-t-elle? Ne sent-elle pas sourdre au fond d'elle-même comme une voix qu'elle tente en vain d'étouffer et qui lui dit que la vie ne saurait être finie pour elle, qu'elle a des forces d'amour qui ne sauraient rester inemployées, et ne pressent-elle pas que le moment viendra, fatal, où elle oublierait, tromperait le Mort? A qui d'entre tous ceux, qui, à un

1. Dilthey, *loc. cit.*, p. 395. Cf. Gœthe : « Il faut que de par la force productive intérieure des poètes et de tous les véritables artistes, les images demeurées dans les organes, la mémoire et l'imagination ressortent, s'accentuent spontanément, sans intervention volontaire de l'artiste, si bien que ces images pour devenir, de schèmes fugitifs qu'elles étaient, des êtres véritablement objectifs se développent, croissent, se dilatent et se contractent, *sich ausdehnen und zusammenziehen*. *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen*, Hempel, t. XXXIV, p. 127.

degré quelconque, ont l'imagination poétique, n'est-il pas arrivé, à propos d'une impression due au hasard, d'échafauder ainsi quelque roman? Quel exécutant passable, qui n'ignore pas les lois essentielles de l'harmonie et de la composition, n'a pas entendu chanter en lui les premières phrases d'un concerto ou même d'une symphonie? Quel amateur n'a pas vu, ou du moins n'a pas semblé voir distinctement, sur une belle toile blanche, la première ébauche d'un tableau aux savantes harmonies de couleurs? Dans tous ces cas, il y a bien une association spontanée et presque mécanique d'images s'évoquant les unes les autres d'après des lois nécessaires.

Mais, est-il besoin de le dire, ce ne sont pas là des œuvres d'art, mais bien seulement des embryons d'œuvres possibles, qui, la plupart du temps, ne sont pas nées viables, et que leurs auteurs ne tentent même pas de faire vivre. La tâche propre de l'artiste ne commence véritablement qu'après le processus de fermentation que nous avons essayé de décrire. La plupart du temps, au moment même de la conception, l'artiste fixe ce premier groupement d'images par quelque procédé approprié à son art, et c'est là l'esquisse du peintre, l'ébauche du sculpteur, le motif du musicien, le plan du romancier, le scénario du dramatiste. Mais, selon la profonde parole de Hippel, il faut que la main qui tremble de fièvre n'ait plus de fièvre pour la décrire. Il faut que l'artiste revienne sur la création spontanée, palpitante de vie et de passion, de son imagination, il faut qu'il refasse par la réflexion le chemin dans lequel se sont comme précipitées d'elles-mêmes, sans ordre et sans logique, ses images, il faut qu'il en sépare les éléments impurs qui s'y sont glissés, qu'il mette en valeur tel trait qu'il n'a pas assez accentué, qu'il atténue ou efface tel autre qui trouble l'impression totale qu'il a voulu produire, il faut, en un mot, qu'après avoir agi avec l'inconscience d'un somnambule et d'un halluciné, il agisse maintenant avec la clairvoyance de l'artiste, maître des matériaux qu'il veut mettre en œuvre et, avant tout, maître de lui-même. Puis, ce travail accompli avec toute la conscience et tout le sang-froid dont il est capable, l'ébauche, l'esquisse, le motif, le plan et le scénario redressés dans toutes leurs parties et déterminés dans tous leurs détails, il faut qu'avant de procéder à l'exécution proprement dite, il essaie de retrouver l'impression première, l'émotion primitive qui avait ébranlé et mis en marche le peuple de ses images, il faut qu'il réévoque l'état de trouble, de surexcitation, d'hyperesthésie de toutes ses facultés, dans lequel il s'était trouvé alors, qu'il replonge, pour ainsi dire, son œuvre réfléchie dans la matière en fermentation dont elle était sortie, et qu'il arrive par un

effort conscient à l'état d'inconscience dont il s'était une première fois dégagé.

C'est là, à notre avis, le chemin que suit le véritable artiste. Les uns se contentent de la première impression et la couchent, pour ainsi dire, toute chaude sur la toile, dans le marbre ou sur le papier, et ce sont là les artistes incomplets, intéressants, parce que leurs œuvres sont vivantes et qu'on y sent l'empreinte d'une âme, ce sont les prédécesseurs de Shakespeare et, avant tout, le plus grand d'entre eux, Marlowe, les prédécesseurs de Gœthe, les Lenz et les Klinger, les prédécesseurs de Victor Hugo, les Petrus Borel et les Gérard de Nerval. Les autres, après avoir soumis leur ébauche à la réflexion, s'en tiennent là et n'osent pas en quelque sorte la remettre dans le creuset, pour qu'elle sorte avec une vie nouvelle, et ce sont là les artistes corrects chez lesquels la réflexion l'emporte sur l'élan et le bond de l'imagination, ce sont les artistes moyens, pour ne pas dire médiocres, dont les œuvres révèlent nettement qu'elles sont dues à une fin préméditée, qu'elles ont été le fruit d'un travail long et pénible, et qu'elles n'ont pas jailli comme des plantes vivantes d'un cerveau inspiré. Les grands artistes, les véritables génies, sont ceux chez lesquels la triple opération que nous avons décrite s'est effectuée dans l'ordre que nous avons dit, et rien n'est plus intéressant que de suivre, quand cela nous est possible, cette triple cristallisation d'images dans l'âme d'un des héros de l'art.

De tous les grands poètes modernes, c'est Gœthe qui nous a livré sur lui-même et sur la genèse de ses œuvres les documents les plus intéressants. Il a dit que tous ses poèmes et tous ses drames n'étaient que les fragments d'une confession, et, par son autobiographie, il nous a permis de vérifier à la lettre la véracité de cet aveu. Pour le roman, par exemple, qui a appris au peuple allemand qu'un grand écrivain lui était né, qui a été une de ces œuvres-types qui résument l'état d'âme d'une époque, dans laquelle se reconnaît et se retrouve un milieu historique donné, et qui en même temps traite l'un ou plusieurs des problèmes éternels de la nature humaine, pour Werther, nous pouvons en grande partie reconstruire la marche qu'a suivie l'imagination du poète. Tout d'abord, un fait réel, une émotion violente, un heurt inextricable de sentiments et d'idées : la rencontre avec Charlotte à Wetzlar. Puis, retour à Francfort; continuation des relations avec les Kestner, mais atténuation visible, dans les lettres que nous possédons, de la fièvre : « La main commençait à ne plus trembler. » Ensuite, la nouvelle imprévue et profondément émouvante pour Gœthe, qui a connu à Wetzlar même le malheureux, du suicide de Jérusalem.

L'œuvre, à ce moment, commençait à poindre; le roman, c'était l'histoire de son amour; le dénouement, le hasard venait de le lui fournir. Mais ce n'était pas encore assez : un élément, et un élément important, faisait encore défaut. A ce moment, à point nommé, Gœthe entre en relation avec Maximiliane Brentano, dont le mari lui fournit le type dont il avait besoin, le type d'Albert. Ce n'est qu'alors que tous les éléments épars de l'œuvre future, qui, jusqu'alors, avaient vécu dans l'imagination de Gœthe d'une vie sourde et isolée, se rejoignent, s'organisent et constituent un tout viable. Le plan, très peu apparent, mais très réel et très rigoureux, pour qui sait lire, est définitivement tracé, le rôle de chacun des personnages exactement délimité, le roman était fait, il ne restait plus qu'à l'écrire. Seulement, pour l'écrire, Gœthe se replonge dans l'état d'exaltation et de fièvre dans lequel il a vécu à Wetzlar, dont il s'était violemment arraché, et qui, à Francfort, s'était singulièrement atténué. Il retrouve en lui-même toutes les sensations excessives qui avaient bouillonné en lui, il se substitue au personnage de Jérusalem, et se voit amené par la passion à la folie homicide, et c'est parce qu'il avait laissé reposer et grandir en lui le sujet qu'il avait dû concevoir dès l'abord, c'est parce qu'il avait attendu que le hasard lui fournît les traits dont il avait besoin pour compléter son tableau, c'est parce que, ces traits fournis, il avait refondu son sujet, c'est parce qu'enfin, après ce travail, il a replongé l'œuvre tout entière dans le torrent plein de gangue, mais plein de passion et de vie, de son exaltation première, qu'il a créé l'œuvre inoubliable et inoubliée qui a exercé une impression si profonde et si durable sur la sensibilité de ses contemporains.

VI

Nous avons essayé de montrer comment les grands artistes produisent leurs œuvres, comment ils parviennent à réaliser leur idéal, comment se cristallisent en eux les images, et par quelles étapes passent ces images avant de devenir une œuvre complète, une œuvre de génie. Nous voilà arrivés au problème du génie, qui est certes l'un des plus délicats et des plus difficiles que soulève la théorie du Beau et de l'art. Nous avons vu que Kant a essayé de le résoudre et nous avons déjà eu occasion de discuter la solution qu'il en a donnée à propos du jugement esthétique, et nous serons

encore obligés d'y revenir dans le chapitre suivant, à propos de la nature métaphysique du Beau. Ici nous nous bornons à rappeler que pour Kant le génie est « le talent, le don naturel qui donne à l'art sa règle », ou encore « la qualité innée de l'esprit par laquelle la nature donne la règle à l'art ». Il lui demande avant tout d'être un talent pour l'art et non pour la science, c'est-à-dire de ne pas se laisser diriger par des règles clairement établies, qu'il soit possible d'enseigner et de transmettre, mais de jaillir de l'âme de l'artiste, comme une sorte d'instinct dont lui-même est incapable de rendre compte aux autres et de se rendre compte à lui-même, en un mot d'être original. Il lui demande encore d'être exemplaire, c'est-à-dire de pouvoir servir de modèle à d'autres artistes, qui ne doivent pas, bien entendu, se borner à l'imiter, mais dans lesquels il doit éveiller le sentiment de leur propre originalité, et les exciter à exercer à leur tour leur indépendance. Il se forme bien des écoles où l'on enseigne les règles tirées des œuvres du génie, mais ces écoles n'ont pour but que d'apprendre aux jeunes artistes la technique de leur art, le métier, de leur faire étudier les procédés qu'ont suivis les génies pour exprimer les créations de leur imagination dans un langage nouveau et adéquat, et de leur permettre, tant que leur propre originalité ne s'est pas dégagée, tant qu'ils n'ont ni idée ni forme originale, de se nourrir des œuvres des grands maîtres, que l'admiration de leurs contemporains et que la consécration de la postérité a rendues classiques. Il accorde que le génie suppose toujours un concept déterminé de son but, c'est-à-dire l'entendement, et une représentation au moins indéterminée de la matière, de l'intuition propre à la représentation de ce concept, c'est-à-dire une représentation sensible de l'imagination reproductrice, et, par conséquent, un rapport de l'entendement à l'imagination. Seulement cette représentation d'un concept déterminé ne suffit pas pour constituer une œuvre vraiment géniale. Le principe vivifiant du génie, ce n'est ni l'entendement, ni l'imagination reproductrice, c'est ce que Kant appelle le *Geist*, et ce que nous avons appelé avec Barni, tout en nous rendant compte de l'impropriété de la traduction, âme. Ce *Geist*, cette âme consiste essentiellement dans la faculté de créer des Idées esthétiques, c'est-à-dire des représentations de l'imagination, auxquelles aucun concept n'est adéquat, qui, tout comme les idées rationnelles, tendent à dépasser les limites de l'expérience, à se rapprocher de la représentation des Idées intellectuelles, à rendre sensibles des Idées d'êtres invisibles, ou à représenter des objets de l'expérience avec une perfection dont la nature n'offre pas d'exemple. On voit que, pour Kant, l'Idée esthétique est une création de l'imagination,

mais non plus de l'imagination reproductrice, mais bien de l'imagination productive, qui a « la puissance de créer, avec la matière que lui fournit la nature réelle, comme une autre nature », qui transforme celle-ci sans être astreinte aux lois de l'association, qui, tout en travaillant de concert avec l'entendement auquel elle doit le concept qu'elle veut représenter, n'en subit aucune contrainte, puisqu'elle fournit à l'entendement, de son propre crû, une matière riche et développée, à laquelle celui-ci ne songeait aucunement dans son concept ; puisque surtout c'est elle qui trouve l'expression, le langage unique qui puisse communiquer au spectateur l'état d'âme, inexprimable en apparence, dans lequel s'est trouvé l'artiste lorsque celui-ci, ému par un grand sentiment ou une grande idée, a senti lever en lui comme une inépuisable germination d'images. En dernière analyse donc, le génie consiste pour Kant dans un mélange particulièrement heureux, dans un dosage unique, qu'aucune science ne peut enseigner, qu'aucun travail ne peut faire acquérir, de l'entendement et de l'imagination.

La théorie du génie que nous venons d'exposer est certainement des plus remarquables, pour peu qu'on la débarrasse, comme nous l'avons fait, et de toutes les analogies que Kant a voulu établir entre les Idées esthétiques et les Idées rationnelles, analogies dont les esthéticiens idéalistes, les Schelling, les Hegel et les Schopenhauer ont si étrangement abusé, et de la théorie des attributs esthétiques qui termine d'une façon si pauvre et si mesquine le très beau chapitre que nous venons d'analyser. Kant a vu que le génie est à la fois conscient et inconscient : conscient, puisque c'est toujours par un acte de réflexion que l'artiste conçoit un sujet à traiter, par un acte de libre volonté qu'il l'exécute ; et inconscient, puisque d'autre part cette conception s'impose en quelque sorte fatalement à son imagination, puisque, le sujet une fois nettement conçu, les images destinées à l'exprimer se groupent d'elles-mêmes autour du sentiment dominateur ou de l'idée maîtresse, et que l'œuvre d'art semble en jaillir par un processus organique, comme un être vivant. Kant a encore compris que ce qui constitue essentiellement le génie, c'est l'imagination créatrice, ce qu'il appelle l'imagination productive. Les Idées esthétiques dont Schelling, Hegel, Schopenhauer font de mystérieuses essences, des types dont tous les individus d'un genre ou d'une espèce émanent, et qu'il est donné à l'artiste de génie de contempler face à face dans l'extase de la création, sont tout simplement pour Kant ces tourbillons d'images qui s'élèvent dans l'âme de l'artiste quand une émotion violente, quand une idée créatrice s'est emparée de lui. L'analyse psychologique que nous avons donnée plus haut de la

naissance et de l'auto-organisation des images est strictement kantienne. Seulement Kant ici, comme si souvent d'ailleurs, n'a pas compris ou n'a pas voulu comprendre que ce qui met en marche et en mouvement l'armée des images, c'est le sentiment, c'est l'émotion : pour lui, l'artiste débute tout comme le savant par un concept pour lequel il cherche une incarnation sensible.

Nous avons montré que, par sa théorie du génie, Kant a donné des gages aux révolutionnaires du *Sturm* et du *Drang*, et que peut-être même c'est à eux qu'il l'a empruntée. Cependant il reste bien de son siècle et de son temps, il reste bien rationaliste en affirmant que c'est par un concept clair et distinct de son sujet que l'artiste commence. Nous avons cité plus haut des témoignages nombreux d'artistes contredisant absolument cette thèse, et, d'ailleurs, nous n'avions pas besoin de ces témoignages, si toute notre conception de l'état esthétique n'est pas fausse, si c'est bien par le sentiment, par l'émotion qu'il débute nécessairement. Kant n'a évidemment pas osé s'arrêter à cette opinion, qui, très certainement, a dû le tenter, parce qu'il aurait, en s'y arrêtant, fait définitivement pencher la balance du côté de l'imagination aux dépens de l'entendement. L'état esthétique, nous le savons, consiste pour lui dans un équilibre savant entre les forces intellectuelles et la puissance imaginative. A chaque instant il semble se rendre compte que dans la création artistique c'est cette dernière, c'est l'imagination créatrice qui remplit le premier rôle. Dans la théorie du génie, il va presque jusqu'à l'accorder; il fait des Idées esthétiques des produits de l'imagination productive, il montre qu'aucun concept ne saurait leur être adéquat, pour aboutir là encore à sa théorie de l'équilibre, pour mettre là encore sur le même rang l'entendement et l'imagination. Et, à la vérité, s'il avait tiré de ses prémisses les conséquences qu'elles récélaient, s'il avait osé aller jusqu'au bout de sa pensée, les fondements mêmes de son système auraient été renversés : s'il avait accordé que l'artiste débute par des images, que ces images sont provoquées par le sentiment, et que c'est seulement après qu'intervient l'entendement pour coordonner, pour régler, pour modérer les élans fougueux de l'imagination émotive, il aurait accordé par là même que l'acte esthétique débute par le sentiment et non par l'entendement, et, par contre-coup, que le sentiment esthétique fait de même, qu'il est sensible à ses débuts et dans son essence, et par conséquent absolument irréductible à l'universalité et à la nécessité.

Et cependant cette conséquence que Kant a voulu éviter, elle ressort impérieusement de toute la théorie. S'il est vrai, en effet, que le génie est inné, qu'il ne peut être ni appris, ni démontré, que

c'est comme une étincelle que la nature fait jaillir à son gré dans certaines âmes élues, il est évident que le génie doit être quelque chose d'absolument personnel, d'individuel, d'irréductible à toute règle, d'inadéquat à tout concept, d'antérieur à toute intervention de l'entendement. L'innéité du génie est en contradiction flagrante avec la théorie de l'équilibre. L'entendement, nous le savons, est la faculté essentiellement consciente de l'humanité ; le génie, l'imagination productive, Kant l'accorde, est quelque chose de tout à fait inconscient, qu'il est impossible d'acquérir quand on ne le possède pas ou quand on n'en possède pas tout au moins les germes dès la naissance. Par conséquent, ce qui constitue essentiellement le génie, ce n'est pas « un heureux rapport de l'imagination et de l'entendement », mais c'est une imagination exceptionnellement vive, exceptionnellement riche, exceptionnellement puissante, exceptionnellement évocatrice. Sans doute, nous ne contestons en aucune façon que l'entendement ne doive intervenir dans toute création géniale. Nous savons trop bien que toutes les œuvres qui ont su fixer définitivement le suffrage des hommes valent non-seulement par la fougue de l'inspiration, mais encore par la richesse et la profondeur des idées. Nous n'ignorons pas que quelques-uns des plus grands artistes, comme le Dante, Léonard de Vinci et Gœthe, ont dominé toute la science de leur siècle, ont été aussi grands savants que grands peintres et que grands poètes. Mais ce que nous contestons, c'est qu'ils aient été grands peintres et grands poètes parce que grands savants. Kant a eu évidemment tort de contester qu'il puisse y avoir des génies scientifiques, en donnant pour raison que, tandis qu'on ne peut pas apprendre à composer de beaux vers, quelque détaillés que soient les préceptes de la poésie et quelque excellents qu'en soient les modèles, tout le monde peut apprendre les principes de la philosophie naturelle, « quelque forte tête qu'il ait fallu » pour les découvrir. Mais il a eu certainement raison d'affirmer des différences profondes entre la composition scientifique et la composition artistique. Cette différence consiste précisément en ce que le savant commence par la réflexion consciente, tandis que l'artiste débute par l'impulsion inconsciente. Sans doute, dans la création scientifique, il y a bien des moments d'inconscience ; chez le savant aussi, au moment de la découverte, les images semblent se grouper et se cristalliser comme d'elles-mêmes autour du dernier phénomène découvert. Nous savons tous, qu'après de longues recherches qui n'ont pas abouti, c'est souvent tout à coup un fait insignifiant, et en apparence très éloigné de la sphère de nos recherches, qui fait comme la lumière dans notre esprit, et nous fait apercevoir, comme en un

éclair, la solution qui nous fuyait, et la pomme de Newton et la lampe de Galilée sont des exemples célèbres de ces soudaines révélations de vérités extrêmement difficiles. Dans la découverte scientifique, il y a donc aussi un travail inconscient de l'esprit, une vie inconsciente des images, mais — et c'est là le point exact de divergence entre l'imagination scientifique et l'imagination artistique — chez le savant, ces images sont toujours soulevées pour ainsi dire et dirigées par l'entendement. Chez l'artiste, au contraire, nous l'avons vu, les images sont mises en branle par le sentiment, par une émotion souvent très vague et très indéterminée, qui ne prend que bien plus tard des formes et des contours arrêtés. L'entendement n'intervient qu'après l'émotion, qu'après l'avalanche des images que celle-ci provoque, pour soumettre ces images à un ordre logique ; il est, comme le dit fort bien Kant, « la discipline du génie, il lui coupe les ailes, il le morigène et le polit, et en même temps il lui donne une direction en lui montrant où et jusqu'où il peut s'étendre pour ne pas s'égarer » ; il est, par conséquent, en art, un pouvoir modérateur et non pas un pouvoir créateur. Aussi Kant nous semble-t-il aller tout à fait à l'encontre et de la vérité et de ses propres prémisses, en soutenant que « si, dans la lutte de l'entendement ou du jugement, et du génie ou de l'imagination créatrice, il fallait sacrifier quelque chose, ce devait être plutôt du côté du génie[1]. » Là encore, Kant s'est laissé guider par des raisons absolument étrangères à la théorie même du génie, par la préoccupation de ménager l'universalité et la nécessité au jugement sur le Beau de l'art, comme il l'avait ménagée au jugement sur le Beau de la nature.

En résumé donc nous acceptons, sous la réserve des observations que nous venons de présenter, les principaux points de la théorie kantienne du Génie. Le génie réside pour nous essentiellement dans l'imagination créatrice, productive, telle que nous l'avons décrite quelques pages plus haut. L'artiste de génie est l'artiste, tout d'abord doué d'une sensibilité extrêmement délicate, capable de réagir d'une façon originale aux impressions du monde extérieur et du monde intérieur ; capable de se laisser émouvoir par les joies et les peines, non-seulement de ses semblables, mais encore de ses frères de la famille humaine les plus éloignés de lui par le temps et l'espace, par les mœurs et la race; capable d'ouvrir son âme infiniment plastique aux sentiments même de ses frères les plus humbles des espèces inférieures, aux cataclysmes les plus terribles comme aux tressaillements les plus intimes de la nature

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 330 ; Barni, t. I, p. 275.

inorganique ; capable d'accumuler dans son cerveau d'innombrables armées d'images toujours prêtes à entrer en marche ; capable enfin d'exprimer son émotion par un groupement nouveau, par une disposition jusque-là inconnue, par une traduction originale de ces images. C'est bien l'originalité donc, et avant tout l'originalité du sentir, qui est l'âme même du génie, et non pas, comme l'ont cru les philosophes idéalistes, la faculté d'atteindre les essences immuables, les types et les archétypes qui peuplent le ciel de Platon et de Schelling. Sans doute, l'artiste de génie ne peut rien inventer. Toutes ses images, il les emprunte à la réalité ou à l'histoire, et elles sont à notre disposition comme à la sienne. Tous les sentiments qu'il éprouve, sont des sentiments humains, et tous nous les avons éprouvés comme lui. Et cependant lorsque son œuvre paraît, nous y croyons voir comme une mystérieuse révélation. Ce que nous avons éprouvé, ce dont nous avons joui et ce dont nous avons pâti, mais ce que nous avons été incapables de communiquer aux autres, de nous exprimer à nous-mêmes, nous le trouvons là, réalisé et vivant comme d'une vie éternelle. C'est là ce qui distingue essentiellement une œuvre de génie d'une œuvre de talent. Le talent, lui aussi, est certainement inné. Il a quelques-uns des caractères du génie, notamment la facilité technique, et peut au début faire illusion. Mais à y regarder de près la différence éclate aux yeux. Nous avons devant tel tableau, tel poème, tel drame, telle symphonie, la sensation nette du déjà vu, du déjà entendu ; nous reconnaissons telle formule, tel procédé, nous sentons distinctement que l'artiste n'a pas éprouvé devant son modèle une impression directe, qu'il n'envisage pas naturellement, spontanément, sans aucun effort, les choses et les hommes, autrement, plus profondément, d'une façon plus originale, en un mot, que le commun des artistes. Nous ne contestons en aucune façon que le génie n'ait besoin d'étude tout comme le talent ; mais il est une chose que le génie n'acquiert point par l'étude et qu'il est impossible au talent d'atteindre, c'est l'originalité du sentiment. Ce qui distingue donc profondément le génie du talent ce n'est pas tant la façon de ranger et d'ordonner les idées, de grouper des images, de les classer, ce n'est pas le travail logique de l'entendement ; ce n'est pas tant la puissance de réaliser ces images, la force d'attention, la persévérance dans la poursuite de l'idéal et de la traduction la plus adéquate de cet idéal, ce n'est pas la volonté ; mais c'est un don qu'il est impossible d'acquérir et que rien ne peut suppléer, c'est le don vraiment gratuit d'être frappé plus fortement du spectacle des choses, c'est de rêver le rêve de la vie, le drame et la comédie humaine d'une

façon plus personnelle que les autres hommes. C'est la façon de sentir, et non la façon de penser et de vouloir, qui différencie entre eux les grands génies, qui différencie Shakespeare de Racine, Michel-Ange de Raphaël et de Léonard, Rembrandt de Rubens et de Van Dyck, Gœthe de Schiller, Lamartine de Musset et de Victor Hugo.

Le génie est un don gratuit. A qui est-il dû ? Kant a osé répondre à cette question. Pour lui le génie est la qualité innée de l'esprit par laquelle la nature donne la règle à l'art. Cette solution est extrêmement remarquable. Quand on se rappelle combien Kant se défie de tout ce qui en nous est nature et non esprit ; combien toute sa théorie de la raison consiste à abaisser la sensibilité naturelle au profit de l'entendement dont il ne recherche pas l'origine, mais à qui, sans aucun doute, il accorde une origine supérieure ; combien toute sa doctrine morale consiste à étouffer les sollicitations de l'instinct et du penchant sous la voix toute-puissante du devoir, qui est en nous comme un écho de la grande voix divine, on ne peut pas n'être pas frappé par l'immense concession que sa conception du génie fait à la fois à l'empirisme et au panthéisme. C'est un point auquel nous aurons l'occasion de revenir quand nous traiterons du problème métaphysique du Beau. Nous y verrons que par la théorie du génie Kant s'éloigne pour un instant du dualisme radical qui fait le fond de sa philosophie, que par elle il réunit ce que jusque-là il avait séparé, l'inconscient et le conscient, la nature inférieure et la nature supérieure de l'homme, en un mot la nature et l'esprit.

Pour nous, le problème nous paraît de ceux dont la solution dépasse l'état actuel de nos connaissances. Le génie est-il une dérogation aux lois ordinaires de la nature, un maximum que la nature n'atteint que très rarement, et dont la rançon fatale est quelque désordre pathologique, en un mot le génie est-il une monstruosité intellectuelle et sentimentale, une sorte de délire plus proche de la folie que de l'état normal ? Ou bien le génie, au contraire, est-il, comme l'a éloquemment exposé M. Séailles dans son beau livre sur le *Génie dans l'Art*, la santé même de l'esprit, l'épanouissement le plus achevé de toutes les facultés normales de l'homme, l'image même de la vie complète, de l'accord spontané de tous les phénomènes intimes, de toutes les puissances intérieures, le terme nécessaire et la fin naturelle de toutes nos activités, « un paradis momentané » ? Qui oserait le décider ? Sans doute, quoi de plus séduisant que de représenter le génie comme le stade suprême et nécessaire de la pensée humaine, qui va de l'intuition sensible à la perception, de la perception au jugement, du

jugement à l'induction, à l'hypothèse et à l'analogie, entraînée irrésistiblement par un mouvement spontané vers l'harmonie ! Mais aussi quoi de plus optimiste ? M. Séailles affirme « que loin d'être un miracle qui rompe brusquement la continuité des choses, le génie est peut-être le fait le plus général de la vie intérieure, » et il nous semble encore l'entendre dire à la soutenance de sa thèse que tel petit épicier du coin avait, lui aussi, dans son genre, du génie. Sans doute, si l'on élargit le terme de génie jusqu'à identifier avec lui tout effort vers l'unité et l'harmonie, il est tout à fait certain que tout acte quelconque de coordination est génial, et que tout enfant apprenant à coordonner les mouvements des muscles de ses jambes jusqu'à marcher, de son œil jusqu'à voir et à regarder, de son oreille jusqu'à entendre et à discerner les sons, est l'artiste génial par excellence. Mais qui ne voit que c'est là donner au concept du génie artistique un sens infiniment trop large ? Il est évident que, d'une part, l'œuvre de génie est l'acte de création suprême, et qu'elle peut être considérée par conséquent comme le fruit merveilleux et cependant naturel du développement de l'activité humaine. Mais, d'autre part, on le sait, les fruits les plus beaux ne sont pas dus à une germination spontanée et ne sont obtenus qu'à l'aide d'une laborieuse sélection. Loin de suivre le sens de la nature, le jardinier la met pour ainsi dire à la torture, taille, coupe, greffe, la mutile en un mot, pour obtenir un produit qui dépasse par ses proportions et par sa perfection les produits ordinaires. Combien plus complexe, plus subtile et plus difficile, ne doit pas être l'élaboration, combien plus mystérieuse la sélection auxquelles est due la production d'un génie comme Shakespeare ou Beethoven ?

La science jusqu'à présent est impuissante à dévoiler le chemin énigmatique que suit la nature dans la création du génie humain. D'une part, on a soutenu que le génie obéit aux lois de l'hérédité ; on a cité notamment la famille des Bach où le génie musical se transmettait de père à fils, la famille de Mozart, les Vernet, de nos jours les Breton et quelques autres. D'autre part, au contraire, l'on a vu jaillir tout-à-coup de familles qui, jusqu'alors, n'avaient jamais produit d'individu remarquable, des hommes supérieurs ; l'on a vu une pauvre famille de pêcheurs bretons faire, durant des siècles, des « économies de pensées et de sensations dont le capital accumulé » est allé échoir à un génie aussi subtil, aussi raffiné, aussi compréhensif, aussi cosmopolite que le fut Ernest Renan. Par conséquent, il nous semble impossible de soumettre la genèse du génie à aucune explication vraiment scientifique. En somme c'est là un problème métaphysique, et toute métaphysique en

donne une solution distincte. La métaphysique idéaliste, finaliste et optimiste, considère et a le droit de considérer le génie comme le suprême et naturel épanouissement de l'humanité, comme la fin idéale que la nature impose à son évolution. Pour la métaphysique empirique, au contraire, — et ce terme est légitime, vu que les empiristes intransigeants ont aussi bien une métaphysique que les dogmatiques, les rationalistes et les idéalistes — qui conteste qu'aucune idée préconçue, qu'aucune fin ne préside au développement de l'univers et à la création des individus, pour laquelle la vie n'est qu'un phénomène psychochimique et la pensée un phénomène physiologique, le génie n'est qu'un hasard heureux, une rencontre fortuite d'une série de circonstances innombrables : hérédité, éducation, milieu historique, etc., qu'il est impossible de prévoir, à laquelle il est impossible de trouver une raison, à laquelle il est impossible d'assigner une fin. Entre ces deux vues contraires les esthéticiens décident conformément à leur doctrine philosophique générale, conformément à leurs préférences, qui sont moins d'ordre intellectuel que d'ordre sentimental.

Pour nous, il nous est impossible d'être optimiste aussi bien en esthétique qu'en morale. Nous ne pouvons, nous n'osons croire que le but que se propose la nature soit la production du génie. Il nous semble que la nature vise à produire des individus sans aucun souci de leurs qualités intellectuelles, morales ou esthétiques. Qu'importe à l'inépuisable source de vie que les flots qui émanent d'elle soient transparents ou opaques, qu'ils sachent refléter ou non avec toute la précision de ses contours, avec tout l'éclat de ses couleurs, le spectacle mouvant qui vient s'y mirer? La grande Créatrice suit aveuglément sa loi qui est d'engendrer. Parmi les êtres en nombre infini qui sortent de son inépuisable matrice, des millions sont destinés, dès leur naissance, à périr, des millions d'autres à avorter en plein développement, d'autres à approcher infiniment près du but pour périr en face de la Terre promise, d'autres enfin, les rares élus, à pénétrer dans cette terre et à y créer comme des mondes nouveaux. Si le *Génie de la Terre* pouvait nous apparaître, nous croyons qu'il nous montrerait, comme l'a rêvé Schopenhauer, « les individus les plus parfaits, les flambeaux de l'humanité, les héros, emportés avant que l'heure de l'action ait sonné pour eux ; il nous montrerait les grands événements qui eussent modifié l'histoire du monde, qui eussent amené des périodes de lumières et de civilisation suprêmes, entravés à leur naissance par le hasard le plus aveugle, par les incidents les plus insignifiants ; il nous représenterait les forces merveilleuses des grandes individualités qui

eussent fécondé des siècles entiers, égarées par erreur ou par passion, obligées par la nécessité de s'employer inutilement à des objets indignes ou stériles, ou dissipées par pur amusement. » Nous croyons que nous verrions tout cela et que nous frémirions d'épouvante, et que nous pleurerions sur les trésors que les siècles ont perdus. Et nous croyons aussi, comme Schopenhauer, que l'Esprit de la terre sourirait et nous répondrait : « La source d'où émanent les individus et leurs forces est inépuisable et infinie comme le temps et l'espace... — Aucune mesure ne peut l'épuiser, et chaque événement, chaque œuvre étouffée dans son germe a encore et toujours l'éternité entière pour se reproduire [1]. » Aussi adresserions-nous à la Nature les belles paroles par lesquelles Ernest Renan ouvre ses Souvenirs d'enfance et de jeunesse : « Laissons donc, sans nous troubler, les destinées de la planète s'accomplir. Nos cris n'y feront rien ; notre mauvaise humeur serait déplacée. Il n'est pas sûr que la Terre ne manque pas à sa destinée, comme cela est probablement arrivé à des mondes innombrables ; il est même possible que notre temps soit un jour considéré comme le point culminant après lequel l'humanité n'aura fait que déchoir ; mais l'univers ne connaît pas le découragement ; il recommencera sans fin l'œuvre avortée ; chaque échec le laisse jeune, alerte, plein d'illusions. Courage, courage, nature ! Poursuis comme l'astérie sourde et aveugle qui végète au fond de l'Océan, ton obscur travail de vie ; obstine-toi ; répare pour la millionième fois la maille de filet qui se casse, refais la tarière qui creuse, aux dernières limites de l'attingible, le puits d'où l'eau vive jaillira. Vise, vise encore le but que tu manques depuis l'éternité ; tâche d'enfiler le trou imperceptible du pertuis qui mène à un autre ciel. Tu as l'infini de l'espace et l'infini du temps pour ton expérience. Quand on a le droit de se tromper impunément, on est toujours sûr de réussir. »

Les génies sont les rares réussites de la nature. Aussi quand ils apparaissent, les élus, qui, selon la forte parole de Schopenhauer, ne sont pas « ces produits industriels que la nature fabrique à plusieurs milliers par jour, » qui ont su s'affranchir du honteux servage de la volonté, qui ont su échapper aux sollicitations des impulsions intéressées et assez se déprendre d'eux-mêmes, des mesquines préoccupations individuelles, pour pénétrer l'âme d'autrui et l'âme de l'univers, les hommes même ordinaires se sentent, eux aussi, comme affranchis de la prison de la volonté, et ils s'élèvent pour un instant jusqu'à la contemplation désintéressée, ils

1. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1re édition, Leipzig, 1888, t. I, p. 216 et suiv.

oublient l'universelle misère, l'inéluctable mal de vivre, et célèbrent, tout comme aux rares moments où ils se sont assez oubliés pour descendre par la pitié dans les âmes de leurs frères plus infortunés encore qu'eux-mêmes, le « sabbat des bienheureux ».

VII

Nous venons d'essayer de définir l'œuvre d'art, en partant de ses manifestations les plus humbles, des mouvements imitatifs de jeu, pour aboutir à sa manifestation la plus haute, l'œuvre de génie. Nous avons maintenant à rechercher quelles sont les différentes formes particulières dans lesquelles s'est traduit l'art humain, combien de ces formes il a su se créer, quels sont les rapports que ces formes entretiennent entre elles, s'il est possible de les déduire systématiquement d'un principe commun, en un mot, quels sont les Beaux-Arts, et à quelle classification il est possible de les soumettre.

C'est là, on le sait, une question qui, depuis qu'Aristote l'a posée pour la première fois, a reçu des différents esthéticiens les solutions les plus divergentes. Ces solutions, il nous est impossible de les exposer et de les examiner ici. Nous avons indiqué celle que Kant a proposée, et donné les raisons pour lesquelles elle nous paraissait inacceptable : nous avons montré que ni son principe de division — les différents moyens d'exprimer les Idées esthétiques — ni les déductions qu'il en a tirées — l'analogie établie entre les arts plastiques et la gesticulation, entre la musique et le coloris, et le « beau jeu des sensations, » qui n'a aucun droit d'entrer dans la division, puisque ce n'est pas un moyen d'exprimer des pensées, puisqu'il ne rentre ni dans les mots, ni dans les gestes, ni dans les tons — ne soutiennent l'examen. Il faut donc que nous essayions d'arriver par nous-mêmes à une classification plus satisfaisante, et pour cela que nous dégagions avant tout le principe de division dont tous les arts puissent se déduire logiquement et systématiquement.

Le premier principe de division auquel aient songé tout naturellement les esthéticiens est l'imitation. L'art étant essentiellement un mouvement d'imitation, il semble qu'Aristote ait eu raison de demander que ce soit d'après les différents « objets, moyens et modes » de l'imitation de la réalité que l'on doive essayer de classer les arts. Nous ne pouvons entrer ici dans toutes les discus-

sions que la théorie aristotélicienne de l'imitation, de la μίμησις a soulevées : il nous suffit de constater d'abord que la division d'Aristote n'a été créée que pour la poésie, et qu'elle serait extrêmement malaisée à appliquer, avec ses trois principes secondaires des objets, des moyens et des modes de l'imitation, aux autres arts ; et qu'ensuite le principe de l'imitation, même si l'on admet l'interprétation d'après laquelle la μίμησις ne désigne pas l'imitation grossière de la nature telle qu'elle est, mais bien la représentation idéale de la réalité, des émotions et des actions humaines, doit être insuffisant, puisqu'il est incapable d'expliquer deux ou tout au moins l'un des grands arts, l'architecture.

Il ne nous semble pas que les autres principes de division, proposés par les différents philosophes, dont on trouve une exposition détaillée dans l'excellent livre du Dr Max Schasler, intitulé le *Système des Arts*, puissent résister à un examen attentif. Si nous prenons, par exemple, celui qu'a proposé Hegel dans son Esthétique, nous nous apercevons tout de suite que nous n'avons pas à faire à un seul principe général, mais bien à toute une série de principes secondaires qu'il est impossible de ramener à une unité, et d'après lesquels l'on obtient des classifications très différentes. C'est ainsi que Hegel, fidèle à son évolutionisme idéaliste, commence par poser la division tripartite en arts symboliques, classiques et romantiques, auxquels correspondent l'architecture — la sculpture — la peinture, la musique et la poésie — ; qu'il y joint la division bipartite, d'après nos sens supérieurs, capables de s'élever au-dessus de la jouissance matérielle, la vue et l'ouïe, ce qui nous donnerait deux groupes, les arts de la vue ou arts plastiques, et les arts de l'ouïe, musique et poésie ; et qu'enfin il joint à la vue et l'ouïe, comme troisième principe de division, ce qu'il appelle la « représentation sensible, la mémoire, la conservation des images qui entrent dans la conscience par l'intuition particulière, qui sont subsumées sous des idées générales, qui sont mises en relation avec ces idées et unies à elles par l'imagination, de sorte que, d'une part, la réalité extérieure existe comme intérieure et spirituelle, tandis que, d'autre part, le spirituel parvient à la conscience comme représentation, c'est-à-dire comme quelque chose d'extérieur et de coexistant, » si bien que nous obtenons d'une part les arts de la vue — les arts plastiques, les arts de l'ouïe — la musique, et les arts de la représentation sensible — la poésie. Après être revenu ainsi, — grâce à la représentation sensible qu'il a cru nécessaire d'introduire dans son système, comme principe de la poésie, à côté des principes de la vue et de l'ouïe, parce que la poésie, et notamment le drame, n'est pas seulement entendue

mais aussi lue et représentée, et ne doit pas, par conséquent, être comptée parmi les arts de l'ouïe, — à la division bien connue en arts plastiques, musique et arts de la parole, Hegel est pris de scrupules, et ne voulant pas s'arrêter à un principe de division emprunté aux organes des sens, il revient à sa première division historique en arts symboliques, classiques et romantiques, sans avoir l'air de s'apercevoir qu'elle est en contradiction formelle avec la division d'après les organes des sens. D'une part, en effet, la peinture, en tant qu'art de la vue, est opposée à la poésie en tant qu'art de la représentation sensible, et de l'autre, au contraire, en tant qu'art romantique, elle est opposée à la sculpture qui, dans l'autre division, constituait avec elle et l'architecture les arts de la vue, et rapprochée de la poésie et de la musique. De plus, il éclate aux yeux que la division historique en arts symboliques, classiques et romantiques n'est pas admissible, puisqu'il est incontestable qu'il y a eu, dans l'antiquité classique, non-seulement des statuaires mais encore des poètes, et qu'au moyen âge il y a eu, à côté de peintres, de musiciens et de poètes, des architectes et des sculpteurs [1].

Par conséquent la division historique de Hegel, quels que soient les merveilleux développements qu'en ont tirés le grand philosophe et ses successeurs, quels que soient le nombre et l'importance des vues justes qu'elle renferme sur l'évolution des formes d'art a, elle aussi, d'incontestables défauts logiques. Il en est de même de la division proposée par Schopenhauer, dont le principe consiste à diviser les arts d'après les différents degrés d' « objectivisation » de la volonté, et qui aboutit à ranger dans la même classe des formes d'art aussi différentes que l'architecture, l'art des jardins et le paysage, en tant qu'arts représentant la nature organique, la peinture et la sculpture d'animaux, en tant qu'arts représentant des êtres organiques, et à faire de la musique, qui ne trouve dans la nature aucun modèle à imiter, l'art absolu qui a pour mission d'objectiver, non plus les Idées platoniciennes, mais la Volonté absolue elle-même, si bien que la musique existerait même si l'univers n'existait pas [2]; et de la division de Hartmann qui repose sur l'apparence esthétique, apparence qui se scinde tout d'abord en apparence de la perception et en apparence de la fantaisie, ce qui nous donne d'une part, dans le premier groupe, les arts de l'espace, — la plastique et la peinture ; les arts temporels — la musique ; et les spatiaux-temporels — les arts mimiques, et de l'autre,

1. Hegel, *Aesthetik*, t. I, p. 377 à 381, et t. II, p. 243 à 253, et Dr Max Schasler, *Das System der Künste*, 1882, p. 36 à 42.
2. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, t. I, livre III.

la poésie, division qui exclut tout d'abord, tout comme celle d'Aristote, l'architecture, et qui ensuite réunit sous le même chef des arts aussi différents que les arts plastiques, la musique et la mimique [1].

Parmi toutes les divisions proposées par les différents esthéticiens, c'est celle de Schasler qui nous paraît la plus satisfaisante. Le principe de division général de Schasler est le principe bipartite de la simultanéité et de la succession qui lui paraît plus extensif que celui de l'espace et du temps, vu que dans la perception de l'espace il y a aussi des successions, en tant qu'un tout ne peut être perçu que par l'intuition successive des parties dont il est la somme, et que, dans la perception du temps, il y a aussi des coexistences, en tant qu'on y trouve des actions simultanées. D'après cela l'on obtient deux groupes d'arts, le groupe des arts dont le principe est la simultanéité, — l'architecture, la plastique et la peinture, — et celui dont le principe est la succession, — la musique, la mimique et la poésie. — Il faut remarquer que, dans le premier groupe, l'élément de la simultanéité constitue l'élément primaire, mais qu'à mesure qu'on s'éloigne de l'architecture pour arriver à la peinture, la succession y occupe une place de plus en plus grande, et que, réciproquement, dans le second groupe, c'est l'élément de succession qui est l'élément essentiel, mais que là aussi l'élément de simultanéité s'introduit comme élément secondaire. C'est ainsi que dans la musique, nous trouvons, à côté de la mélodie, élément de succession, l'harmonie, élément de simultanéité, que dans le drame, genre poétique qui naît de la fusion des genres lyrique et épique, l'élément de succession de ces deux derniers, résultant de la description des sentiments et des actions, se combine avec la simultanéité par la représentation visible et simultanée d'une action.

Cela établi, nous avons à rechercher un principe secondaire dont il soit possible de déduire systématiquement les différents arts de chaque groupe. Ce principe est, d'après Schasler, le rapport d'importance réciproque entre l'idée et l'élément matériel de la représentation de l'idée. Dans tout art, en effet, il faut distinguer l'idée que l'artiste cherche à représenter, et l'élément matériel destiné à traduire cette idée: les rapports de grandeur, la forme, la couleur, le son, le geste et les sons articulés. Nous obtenons, d'après ce principe, un second groupement des arts exactement parallèle au premier. En allant de l'architecture, art dans lequel l'élément matériel est le plus lourd, le plus massif, joue le rôle le

1. Hartmann, *Aesthetik*, t. II, p. x.

plus important, et qui, d'autre part, est le plus pauvre en idées, jusqu'à la poésie qui est l'art le plus riche en idées et qui emploie l'élément matériel le plus léger, le son articulé, nous obtenons une échelle dont la loi est un accroissement progressif de l'élément idéal, et une diminution parallèle de la pesanteur de l'élément matériel de la représentation. Ce second principe se réduit à l'opposition entre l'immobilité et le mouvement : car la matière est l'élément inerte et fixe de la nature que l'esprit, dont l'essence consiste dans le mouvement spontané, est précisément destiné à mettre en mouvement et à vivifier, si bien qu'un accroissement de l'élément intellectuel, de l'idée, ne peut provenir que d'une augmentation d'intensité du mouvement de l'élément intellectuel qui vivifie la matière, augmentation d'intensité qui nécessairement devra produire une diminution de la pesanteur, dans laquelle se traduisent l'inertie et la pesanteur de la matière, diminution qui va toujours en progressant jusqu'à ce que l'élément matériel soit réduit à un minimum. A y regarder de près, ce n'est pas seulement le principe secondaire de la division des arts, le rapport d'importance de l'idée et de l'élément matériel, qui se réduit à l'opposition entre le mouvement et l'immobilité, mais c'est encore le principe primaire de la simultanéité et de la succession. En effet, l'être intemporel dans l'espace est immobile, tandis que l'être non spatial dans le temps ne peut se révéler que comme mouvement, si bien que les deux grands groupes des arts sont, en dernière analyse, les arts de l'immobilité et les arts du mouvement. Le progrès dans l'évolution des arts consiste dans la lutte de l'idée contre la matière : tout d'abord c'est la matière, c'est l'immobilité, c'est l'espace qui prédomine, et l'idée, l'élément de mouvement, ne joue qu'un rôle secondaire ; puis il arrive un moment où l'idée, le mouvement l'emporte sur la matière, et devient, de principe secondaire, principe primaire, moment qui consiste dans la transition de la peinture à la musique, dans le passage des arts simultanés aux arts successifs. Nous obtenons donc définitivement d'une part l'architecture, la plastique et la peinture, puis un arrêt, comme une *césure*, et ensuite la série nouvelle, musique, mimique et poésie, dont chaque membre correspond exactement au membre parallèle de la première série [1].

Il est impossible de ne pas reconnaître la grande valeur de la classification des arts que nous venons d'exposer. Fidèle à la fois à la métaphysique d'Aristote dont il est un admirateur passionné, et à la philosophie hégélienne dont il a su s'affranchir dans les détails

1. Schasler, *Das System der Künste*, p. 48 à 69.

de son esthétique, mais dont sa théorie générale reste profondément imprégnée, Schasler part, dans sa division des arts, d'une opposition primitive, de l'opposition entre l'immobilité et le mouvement, entre la matière et la force, entre la matière inerte et la forme, entre la nature et l'esprit. La substance de l'esprit consiste dans le mouvement, et l'évolution des choses n'est que l'histoire de la lutte du mouvement de l'esprit contre l'immobilité de la matière, de la transformation progressive de l'immobilité en mouvement, de la matière en forme, de la spiritualisation de la nature. Le mouvement de l'esprit, en effet, n'est pas un mouvement sans direction, sans cause et sans fin, mais c'est un mouvement organisateur, formateur, c'est un mouvement de développement, d'évolution, c'est une *Entwicklung*, c'est le développement de l'esprit qui est à la fois l'activité de la réalisation de l'Idée et cette Idée elle-même qui se réalise par son propre mouvement. Une fois ce principe général — le principe même de la philosophie de Hegel — posé, Schasler l'applique avec beaucoup de rigueur logique à sa division des arts, et montre comment les arts se développent, les uns après les autres, et jusqu'à un certain point les uns des autres, en allant de l'immobilité au mouvement, de la matière inerte à la forme, de la nature à l'esprit. L'architecture, chronologiquement le premier de tous les arts, est de tous le plus immobile, le plus roide — Fr. Schlegel l'appelle très ingénieusement une musique figée, *gefrorene Musik* — et le plus matériel. Dans la sculpture, le principe du mouvement commence à se faire sentir en ce qu'elle s'élève de la symétrie, de la régularité cristalline de la nature inorganique à l'eurhythmie de la nature organique, à la représentation du corps humain. Dans la peinture, le principe du mouvement se manifeste d'une façon plus intense encore, en ce que les corps qu'elle représente ne sont plus des formes idéales planant au-dessus du temps, et incarnant des choses abstraites et des choses éternelles, comme celles que modèle le statuaire, mais bien des formes réelles appartenant au monde des phénomènes, en ce que ces formes, elle les jette pour ainsi dire dans le torrent du temps, en ce que, avant tout, elle enveloppe ces formes dans le vêtement chaud et vivant de la couleur. A ce moment, il y a comme un arrêt dans l'évolution, il y a comme un hiatus dans le rhythme des arts : la succession l'emporte sur la simultanéité, le temps sur l'espace, l'esprit sur la matière. C'est la couleur qui nous permet de franchir l'abîme apparent. Schasler cite la profonde parole de Rosenkrantz, qui dit que la peinture exprime la chaleur de la vie individuelle avec une telle intensité que le son ne semble y manquer que par hasard. Et, en effet, de la couleur au son, le passage est naturel et

aisé : la couleur, aussi bien que le son, est comme la manifestation d'une vitalité intérieure, est la vibration de la même essence invisible et impondérable, est une vibration de l'éther. Aussi l'évolution des arts, un instant entravée, reprend-elle sa marche. Un nouveau cycle d'art se forme dont la loi est le mouvement, et non plus, comme dans la peinture, un mouvement qui apparaît dans les choses, mais un mouvement qui jaillit de l'âme même des êtres. Le premier de ces arts est la musique, dans laquelle l'élément de simultanéité joue encore un rôle très important par l'harmonie, et qui, de par le fait de ne pas être un art d'imitation proprement dit, de ne pas trouver de modèle vivant pour ses mélanges et ses combinaisons dont l'ordre et le nombre sont infinis, de par le caractère abstrait qu'ont souvent ses mélanges et ses combinaisons, correspond exactement au premier des arts du premier groupe, à l'architecture. Si l'on a dit que l'architecture est une musique figée, ne peut-on dire que la musique est une architecture en mouvement, et, pour nous, l'audition d'une fugue de Bach a toujours évoqué un monument gothique. Cependant à la musique succède la mimique, qui correspond très exactement au second art du premier groupe, à la plastique : le son abstrait devient mouvement animé d'un corps humain, et la forme suprême de la mimique, l'art dramatique, nous conduit tout droit au dernier, au plus grand art, à la poésie, dont le pendant dans le premier groupe est la peinture. Tout comme la peinture qui se divise en paysage, en peinture de genre et en peinture d'histoire, la poésie revêt trois formes dont la première est subjective, la seconde objective, et dont la troisième réalise l'union de la forme subjective et de la forme objective, union qui constitue l'œuvre d'art achevée : la poésie lyrique, la poésie épique et le drame, dans lequel s'unissent non-seulement tous les arts du second groupe, les arts de la voix, du geste et de la représentation idéale de la pensée, la musique, la mimique et la poésie proprement dite, mais auquel peuvent se joindre, dans les décors, tous les arts du premier groupe, l'architecture, la plastique et la peinture, et qui par conséquent peut légitimement être appelé l'art universel [1].

Tout cela, encore une fois, est extrêmement ingénieux et même juste en grande partie. Seulement qui ne voit que, d'une part, toute cette construction repose sur des fondements métaphysiques absolument hypothétiques, et que, de l'autre, elle est on ne peut plus artificielle. Sans doute l'hypothèse hégélienne qui explique l'univers tout entier par les marches, les contre-marches et les re-

1. M. Schasler, *Das System der Künste*, p. 69 à 149.

tours de l'Idée ; sans doute l'hypothèse aristotélicienne, d'après laquelle toute réalité est un composé de puissance et d'acte, de matière et de forme, d'après laquelle l'évolution des êtres consiste dans une prépotence de plus en plus marquée de l'acte, de la forme, de la pensée, et aboutit à la forme absolue, à l'acte pur, à Dieu ; sans doute ces deux hypothèses comptent parmi les plus grandes et les plus belles conceptions qu'ait rêvées le cerveau de l'homme aspirant à reproduire par la pensée la réalité au milieu de laquelle il vit. Mais n'est-il pas évident que l'on n'a pas le droit d'appliquer ces hypothèses à une théorie des arts, avant d'avoir essayé d'en démontrer la légitimité? N'est-il pas évident, qu'avant de songer à construire un système des arts, il faudrait commencer par démontrer qu'il est nécessaire, qu'il est possible de réduire les arts à un système, que c'est suivant une loi nécessaire et immanente que l'art s'est segmenté en un certain nombre de formes déterminées, et que ce ne sont pas des raisons, d'une part matérielles et de l'autre psychologiques, qui ont présidé à la différenciation de l'art et à la création des formes d'art qui existent actuellement? Or, cette question primordiale, Schasler ne se l'est même pas posée, ou du moins il s'est contenté de railler assez lourdement le philosophe Lotze qui, lui, l'a examinée et a conclu que, dans la réalité, les arts, tout en pouvant conspirer parfois vers une fin commune, ne sont pas destinés à être groupés dans une série systématique, et que, par conséquent, il est tout à fait inutile de les soumettre à un groupement, qui nécessairement devra être artificiel. Sans doute, si l'on part de la conception hégélienne, que tout dans la nature émane de l'esprit, de l'Idée, est Idée, qu'il n'y a dans la trame des choses aucune maille inutile, que tout dans la composition du tissu de l'univers a été prévu, préconçu, prédisposé, que rien n'y est contingent, mais que tout, suivant l'expression hégélienne, y est raisonnable ; sans doute dans ce cas il est absolument légitime de soutenir que les arts, comme les autres groupes de choses existantes, se sont différenciés suivant des lois nécessaires que l'esprit humain, émanation suprême de l'Esprit universel, doit pouvoir retrouver. Mais c'est là précisément ce qu'il est impossible d'accorder *a priori*. L'un des plus grands disciples de Hegel, l'illustre esthéticien Fr. Th. Vischer, a très légitimement reproché à la philosophie hégélienne, en général, et à son esthétique, en particulier, de n'avoir fait aucune part à la contingence, à la rencontre fortuite, à la création spontanée. Même si l'on admet, comme Hegel, que le principe des choses fut originairement Esprit, et que la nature tout entière avec ses formes innombrables n'est, d'une part, que la matérialisation de cet

Esprit, et, de l'autre, que le retour de l'Esprit à son essence primitive, il est évident que cet Esprit, âme créatrice des choses, fut un esprit inconscient, qu'il lui était impossible de prévoir les résultats de son activité immanente, et que, par conséquent, il faut poser, au début du système, à côté de la nécessité, la contingence.

Mais cette concession nous ne sommes pas obligés de la faire à Hegel et à ses disciples. Nous n'avons pas ici à défendre la contingence des lois de la nature contre l'hypothèse du déterminisme intransigeant auquel le système aboutit nécessairement. Nous n'avons à nous occuper ici que d'esthétique, que de la division des arts. Or, est-il besoin de démontrer qu'il n'existe pas un art absolu, qui se soit différencié suivant nous ne savons quelles lois immanentes ? Ce qui existe, ce sont des formes d'art particulières, ou plutôt ce sont des artistes qui ont cherché à traduire de leur mieux, selon les moyens matériels dont ils disposaient, l'idéal qui chantait dans leur âme. Aussi pour arriver à une division des arts, n'est-ce pas de l'art en soi, mais bien de l'artiste qu'il faut partir. La faculté maîtresse de l'artiste, nous l'avons dit, est avant tout la sensibilité qui se traduit par des créations de l'imagination productive ; par conséquent, le principe de division des arts ne doit être cherché ni dans l'opposition entre l'immobilité et le mouvement, comme le veut Schasler, ni dans l'opposition entre la simultanéité et la succession, entre l'espace et le temps, comme le soutient encore Schasler après Lessing, ni même dans l'imitation comme le prétend Aristote.

C'est de la nature de l'imagination créatrice dont jaillit l'art tout entier, que doivent dériver les arts particuliers, comme l'avait déjà soutenu avec grande raison Vischer. Or, nous avons distingué trois grands types d'imagination, l'imagination visuelle, l'imagination motrice et l'imagination auditive. D'après ces différences d'imagination nous obtenons les trois groupes des arts de la vue — l'architecture, la plastique et la peinture ; des arts du mouvement — la mimique ; et des arts de l'ouïe — la musique et la poésie. Maintenant nous n'avons jamais dissimulé que ces types d'imagination n'existent jamais, ou tout au moins très rarement, à l'état de pureté absolue. Il est évident notamment que l'imagination motrice, dont la forme artistique proprement dite est la mimique, se joint à l'imagination visuelle et à l'imagination auditive : l'architecte, le peintre et le sculpteur dont l'imagination est avant tout visuelle, le poète et le musicien dont l'imagination est avant tout auditive, doivent avoir en même temps une imagination motrice particulièrement développée, puisque tous ils traduisent les images qui viennent les hanter en mouvements. Cela s'ex-

plique d'ailleurs tout naturellement, si l'on se rappelle que les perceptions de la vue et du toucher contiennent, comme élément intégrant, des mouvements. D'autre part, nous ne nous dissimulons pas que, d'après notre division, la poésie est absolument coordonnée à la musique, et est uniquement un art auditif, alors que très certainement, chez des poètes comme Victor Hugo, l'imagination picturale, chez certains autres comme Leconte de Lisle, l'imagination plastique fut aussi développée que l'imagination auditive proprement dite. C'est là ce qui explique que de tout temps les théoriciens de l'art ont eu une peine extrême à classer la poésie, que Hegel, par exemple, pour lui faire une place digne d'elle, joint à l'oreille et à l'œil, ce qu'il appelle la représentation sensible, dans laquelle l'imagination unit la réalité extérieure à la réalité spirituelle, et que Vischer distingue trois formes de la fantaisie, la fantaisie plastique, la fantaisie sensitive et la fantaisie poétique, dont la première correspond à l'œil, la seconde à l'oreille, et la troisième à la sensibilité tout entière, envisagée au point de vue idéal. Mais c'est là une difficulté qui ne doit pas nous arrêter. Il ne faut jamais oublier, en effet, comme l'ont fait la plupart des classificateurs de l'art, que toutes ces différentes formes d'art émanent d'un seul et même esprit, que tous ces types d'imagination n'existent pas, en fait, séparés les uns des autres, que, dans la moyenne des individus, ils vivent côte à côte en se neutralisant mutuellement, et que si, chez les artistes-nés, l'un des trois types a tendance à l'emporter sur les deux autres, l'un des deux autres ou tous les deux peuvent néanmoins exister chez eux à un degré remarquable.

Schasler explique fort doctement que les différents arts peuvent former des combinaisons diverses qu'il réduit aux six types suivants : l'architecture peut se combiner avec la plastique ou la peinture ou toutes les deux à la fois ; la plastique avec l'architecture ou la peinture ou toutes les deux à la fois ; la peinture avec l'architecture ou la plastique ou toutes les deux à la fois ; la musique avec la mimique ou la poésie ou toutes les deux à la fois ; la mimique avec la musique ou la poésie ou toutes les deux à la fois ; et enfin, la poésie avec la musique ou la mimique ou toutes les deux à la fois. Kant a, lui aussi, traité de l'union des Beaux-Arts dans une seule et même production, et montré que, dans le drame, l'éloquence se joint « à la peinture de ses sujets et de ses objets », que, dans le chant, la poésie se joint à la musique, que, dans l'opéra, la musique se joint à la peinture, que, dans la danse, le jeu des sensations qui constituent la musique se joint au jeu des formes, et il conclut que, grâce à ces sortes d'unions, les Beaux-

Arts font paraître plus d'art, maïs qu'en définitive, ils n'en deviennent pas plus beaux pour cela[1]. On sait de même que Wagner a soutenu qu'il était possible de combiner deux d'entre les arts, la musique et la poésie, beaucoup plus intimement qu'on ne l'avait fait jusqu'ici; que jusqu'ici, ou bien c'était la musique qui était sacrifiée à la poésie, comme dans les drames accompagnés de musique de scène, ou bien la poésie à la musique, comme dans l'opéra proprement dit, qu'il était possible de créer une forme d'art nouvelle, dans laquelle les deux grands arts de l'ouïe remplissent un rôle également important sans tenter d'empiéter l'un sur l'autre, et que cet art suprême, l'art de l'avenir, était non le drame proprement dit, comme le soutient Schasler après Lessing, mais bien le drame lyrique, das *Musikdrama,* dont il a donné des modèles dans les grandes œuvres dont il fut à la fois le poète et le musicien, depuis le Tannhäuser jusqu'à la Tétralogie. Bien plus, nous avons entendu tout récemment des artistes raffinés soutenir que dans l'art de l'avenir n'entreraient pas seulement tous les arts connus, les cinq ou six grands arts que tous les esthéticiens ont admis, mais que, pour exercer toute l'influence dont elle est capable, l'œuvre d'art suprême devait s'adresser non-seulement aux sens supérieurs, aux sens esthétiques, mais encore aux sens inférieurs, et nous avons assisté à des représentations théâtrales, où les artistes, pour accroître l'impression musicale, psalmodiaient leurs rôles à la façon des chœurs antiques, où, pour intensifier l'impression visuelle, non-seulement les décors, mais aussi les vêtements des artistes étaient colorés de teintes douces et uniformes, où, pour faire participer à l'impression esthétique les sensations olfactives, l'on aspergeait, à de certains moments, la scène de parfums savamment combinés.

Toutes ces théories sont fort intéressantes, mais toutes nous semblent avoir un défaut commun. Elles considèrent, toutes, les arts comme des êtres existant en soi, indépendamment de l'artiste qui les crée. C'est là ce que nous ne pouvons accorder. Nous ne comprenons pas ce que c'est qu'un art qui se combine avec un autre, nous ne comprenons pas ce que c'est qu'un art en dehors de l'imagination de l'artiste. Ce que nous comprenons, c'est qu'un artiste puisse être doué d'une émotivité si large qu'il vibre à la fois au son de toutes les gammes des choses, c'est qu'il puisse être doué presque à un degré égal des trois grandes formes de l'imagination que nous avons distinguées. C'est là ce qui explique qu'un peintre puisse être poète et même musicien, bien que cette der-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 336 ; Barni, t. I, p. 286.

nière combinaison semble être plus rare, qu'un poète puisse avoir l'imagination plastique ou picturale, et qu'un musicien puisse être en même temps poète, architecte et décorateur comme le fut Richard Wagner. Nous ne donnons d'ailleurs pas la division des arts que nous venons de proposer comme définitive, mais nous croyons que le principe suivant lequel elle a été établie est incontestable, et que c'est de l'imagination et de ses formes prédominantes que toute division des arts doit partir, même au risque de n'arriver pas aux belles trichotomies hégéliennes de Schasler.

Un point nous resterait encore à traiter pour achever cet examen des questions essentielles que soulève la théorie kantienne des arts. On sait que Kant a soumis les arts à une évaluation, qu'il a accordé le premier rang à la poésie, qu'il a fort hésité pour la musique, qu'il place, d'une part, au point de vue de l'attrait et de l'émotion, immédiatement après la poésie, mais qui, au point de vue de la culture que les Beaux-Arts doivent donner à l'esprit et à l'extension des facultés du Jugement, lui paraît devoir occuper le dernier rang. On devine que c'est là une question à laquelle nous ne tenterons pas de donner une solution. La prédominance d'un des trois types d'imagination que nous avons distingués existe chez les amateurs d'art, bien qu'à un moindre degré, aussi bien que chez les artistes, et c'est elle qui détermine pour chacun d'entre nous la valeur esthétique que nous accordons aux différents arts. Il est évident que, pour celui qui est doué visuellement, ce seront les arts de la vue qui occuperont le premier rang et inversement : c'est là affaire de préférence personnelle, affaire de tempérament, affaire de don.

Pour nous, nous avons soutenu durant tout ce travail que ce qui constitue essentiellement l'état esthétique et l'état artistique ce n'est ni l'étendue et la profondeur de l'intelligence, ni la force de la volonté, mais bien l'intensité et la finesse des facultés affectives. Si cela est vrai, c'est évidemment la musique qui doit être l'art suprême, l'art en soi. C'est par la voix en effet, par le cri que se manifeste spontanément l'émotion intense, le sentiment. La vue est en quelque sorte le plus superficiel de tous nos sens; elle glisse sur les choses sans pouvoir les pénétrer, même quand elle s'y fixe le plus passionnément : l'œil est placé comme aux avant-postes du corps humain, c'est comme le dit très poétiquement l'expression populaire le « miroir de l'âme », mais ce n'est qu'un miroir. Le son, au contraire, jaillit du plus profond de nous ; les organes qui le produisent ne sont pas exposés à la vue, et la voix humaine, quand elle traduit un sentiment de souffrance ou un sentiment de joie, semble la voix même de l'âme. Aussi aucun art ne nous semble-t-il

aussi étroitement adapté au but même de l'art, ne nous semble-t-il aussi capable de reproduire les souffrances dont nous pâtissons et les joies dont nous jouissons que les combinaisons des sons. Sans doute, nous ne contestons pas l'émotion profonde que peuvent produire sur un esprit cultivé, sur une âme artiste, les merveilles de l'architecture grecque, ces miracles d'équilibre et d'eurhythmie, les splendeurs de l'architecture gothique, ces paradoxes en pierre, selon l'expression de Renan, qui semblent braver les lois de la pesanteur et reproduire, dans l'élan des colonnes de ses églises, l'aspiration éternelle des hommes vers l'infini. Sans doute, nous comprenons l'invincible attirance qu'ont exercée et exercent encore sur l'imagination des artistes, les statues grecques, ces poèmes de marbre, dans lesquels des artistes de génie ont immortalisé la jeunesse et la beauté. Sans doute, rien n'est plus légitime que l'admiration qu'ont inspirée et qu'inspirent à l'humanité les poètes de la lumière et de la couleur, depuis les Primitifs si touchants dans leur maladresse exquise jusqu'aux savants coloristes des Flandres et de Venise, depuis l'énigmatique Léonard, qui a su faire tenir dans un sourire tout le mystère de la Renaissance jusqu'à notre grand contemporain Puvis de Chavannes qui, à un siècle en décadence et à une société en décomposition a su, dans ses grandes toiles si calmes et si harmonieuses, donner la vision de la sérénité et de la paix souveraines. Nous comprenons même qu'on puisse voir l'idéal de l'art dans les voltes de la danse, et dans l'incarnation d'une création d'un poète par un acteur de génie. Nous n'ignorons pas surtout à combien de titres la poésie pourrait revendiquer la première place parmi les arts, elle, qui d'une façon claire et distincte, traduit les mouvements de l'âme, elle qui a su comme rivaliser avec Dieu dans la création d'êtres ayant une existence supérieure à l'existence réelle, dans les tragédies d'un Sophocle, dans les drames d'un Shakespeare. Mais il nous semble que dans la poésie le premier rang doit être accordé, non comme le veulent la plupart des esthéticiens, au drame, mais bien à la poésie lyrique, qui jaillit spontanément de l'âme, qui est comme le grand cri de l'humanité, à travers tous les stades de joies et de douleurs qu'elle traverse. Mais, au-dessus d'elle encore, il nous paraît qu'il faut placer la musique. On lui a reproché d'être incapable de s'exprimer aussi clairement que la poésie, d'être incapable de traduire des pensées, et d'être comme condamnée à ne représenter que des états d'âme vagues et confus. Or, c'est là précisément la raison pour laquelle nous voudrions mettre la musique au-dessus de tous les arts. Oui, le langage qu'elle nous parle n'est ni clair, ni distinct, mais le langage que nous parle notre âme l'est-il davantage ?

Que savons-nous quand nous jouissons ou quand nous souffrons si ce n'est que nous jouissons et que nous souffrons? Nous est-il possible de descendre en nous-mêmes, et de nous rendre un compte exact des mobiles et des motifs obscurs qui dorment en nous, et qui soudain éclatent en de si violentes explosions? Or c'est le langage mystérieux des puissances inconnues qui constituent notre Moi, que nous croyons entendre lorsqu'un grand musicien s'adresse à nous. Nous nous abandonnons aux effluves des sons comme une barque qui glisse sur les flots; nous voguons doucement sur les vagues d'harmonies qui jaillissent de l'âme calme et sereine d'un Mendelssohn, et nous sommes irrésistiblement emportés sur la mer des passions que soulève l'âme tragique d'un Beethoven. Un Chopin nous fait comprendre, mieux que ne le font les Lied les plus amèrement voluptueux d'un Henri Heine, l'invincible tristesse de l'amour, et dans une symphonie de Schumann se révèle à nous tout le drame mystérieux de la passion. A chacun d'entre nous elle parle, l'enchanteresse, la langue que nous comprenons. Dans chacun d'entre nous elle évoque tout ce que la vie eut pour nous de doux et d'amer, tous ses sourires et toutes ses larmes, elle fait surgir à nos yeux tout notre passé, elle nous fait sentir tout notre présent, et dans sa voix énigmatique nous croyons lire tous les secrets de notre avenir. C'est de tous les arts le plus souple, le plus malléable, le plus plastique. Elle ne suppose ni étude profonde, ni culture raffinée; elle sait parler aussi bien à l'humble qu'au subtil, elle ne demande pour être comprise qu'une seule chose que l'on trouve dans toute vie humaine, quelque pauvre fût-elle, elle demande seulement pour être comprise que l'on ait joui, que l'on ait aimé, et surtout que l'on ait souffert.

CHAPITRE VII

LE BEAU ET SES MODIFICATIONS

Nous venons d'étudier successivement le sentiment en général, le Jugement en général, le Jugement esthétique et, enfin, le sentiment esthétique, sans nous être posé encore la question qui semble la première et la plus importante que toute doctrine du Beau doive viser à résoudre, la question de savoir ce qu'est le Beau. Nous avons fixé avec Kant les conditions subjectives de l'impression esthétique. Nous avons décrit avec lui l'état d'âme du spectateur du Beau, nous avons fait la théorie de la contemplation, de cette attitude particulière et originale de l'homme devant les choses où, sans viser en rien à en prendre possession réellement ou idéalement, par le désir ou par la science, sans vouloir les faire servir ni à la satisfaction de ses appétits, ni à celle de son universel besoin de connaître, sans épuiser en quelque sorte la réalité, sans l'annihiler ni par le brutal désir quand il espère en tirer une jouissance réelle, ni par l'élaboration intellectuelle à laquelle il la soumet quand il veut la connaître, il se contente d'appréhender, sans rien y transformer, les belles formes, et surtout de jouir de l'activité harmonieuse des facultés mises en jeu par cette appréhension. Seulement il y avait un point capital que nous avions réservé jusqu'ici et que le moment est venu d'aborder enfin, c'est la question de savoir si Kant a fait résider le Beau dans la seule contemplation, dans la seule harmonie de l'imagination et de l'entendement, ou bien s'il a admis, en dehors de cette contemplation, comme raison déterminante du jeu harmonieux des facultés de connaître, de belles formes, un Beau objectif. Il est d'autant plus important, nous l'avons montré, de résoudre cette question que si le Beau réside dans la seule contemplation désin-

téressée et non conceptuelle des choses, rien ne nous empêche de conclure avec les Romantiques allemands, qui se croyaient d'ailleurs tout à fait d'accord avec Kant, que nous pouvons à notre gré nous disposer esthétiquement ou anti-esthétiquement, nous « accorder », en quelque sorte, nous-mêmes, *uns stimmen*, comme on accorde quelque instrument de musique, et transformer, selon notre disposition momentanée, le Beau en laid, le laid en Beau, et tous deux en objets indifférents. Donc la première et capitale question qu'il faut que nous résolvions, c'est de savoir si le Beau pour Kant est uniquement subjectif ou s'il est objectif.

Cette question une fois résolue, un autre problème tout aussi difficile s'imposera à nous. Si comme nous le croyons, Kant, malgré toutes les affirmations contraires que nous trouvons dans son esthétique et chez la plupart des critiques qui l'ont examinée, a admis un Beau objectif, il faudra que nous déterminions en quoi cette beauté consiste; si, d'une part, elle est matérielle ou formelle, si, de l'autre, elle est uniquement réelle ou si elle est idéale, c'est-à-dire si elle réside uniquement soit dans des causes spéciales d'excitation sensible, soit dans une liaison particulière des éléments de ces excitations, ou bien si elle réside dans le contenu, dans le sens, dans la signification spirituelle et morale de ces excitations sensibles ou de ces formes. Si, maintenant, nous concluions comme nous allons conclure en effet, qu'en dehors des causes sensibles, qu'en dehors des causes formelles du Beau, Kant admet que la beauté doit avoir un contenu, doit signifier, exprimer quelque chose, doit être un langage, un symbolisme, il faudra que nous nous demandions si cette signification, ce sens, cette expression, c'est l'homme qui la prête aux choses, ou bien si la beauté a un contenu, une signification, une expression qui lui soit propre, et si les causes de ce contenu, de ce sens et de cette signification il faut les chercher dans le monde réel, sensible, phénoménal, ou bien dans le monde supra-sensible, dans le monde des noumènes. Ce sont donc trois grands problèmes que nous avons à résoudre : le problème de la subjectivité ou de l'objectivité du Beau, le problème du formalisme et de ce que nous appellerons l'idéalisme du Beau, et, enfin, le problème de la nature phénoménale ou supra-sensible du Beau. Une fois que nous aurons donné la solution kantienne de ces problèmes, il faudra que nous indiquions quelles sont nos propres vues sur ces questions, et si la théorie du « sentimentalisme » esthétique que nous avons esquissée est capable de leur donner une solution satisfaisante.

I

Il est incontestable que la doctrine esthétique générale de Kant semble plaider pour l'explication uniquement subjective du Beau. Nous avons cité dans le cours de notre travail tous les textes qui militent en faveur de cette thèse. L'objet beau semble uniquement être, pour Kant, l'objet capable de faire jaillir en nous le plaisir esthétique, et Kant ne paraît se préoccuper en aucune façon des raisons immanentes à l'objet, qui le rendent apte à provoquer en nous ce plaisir esthétique. Telle a été l'interprétation de la plupart des historiens de la philosophie qui ont étudié l'esthétique kantienne, et nous avons cité déjà ce passage de l'histoire de l'esthétique de Zimmermann, d'après lequel, pour Kant, ce ne sont pas les choses qui détermineraient notre vision esthétique, mais bien notre vision esthétique qui déterminerait les choses ; ce ne serait pas l'αἰσθητόν qui déterminerait l'αἴσθησις, mais bien l'ἀίσθησις l'αἰσθητόν : « semblable à quelque lampe diaprée qui éclaire et colore des objets en eux-mêmes privés de lumière et de couleur, l'œil humain, ivre de beauté, transfigure l'univers qui en lui-même est dépourvu de toute beauté [1] ».

Or, cette interprétation de la doctrine kantienne — nous l'avons déjà laissé prévoir à propos des différentes formes du sentiment esthétique que Kant admet comme malgré lui, qui, dans sa pensée, devaient se réduire à un seul type, mais qui, en réalité, constituent des types différents ayant chacun une cause différente — n'est pas légitime. En réalité, Kant a admis, en dehors de l'impression esthétique subjective, des raisons objectives de cette impression.

Tout d'abord lorsque Kant veut différencier le Beau du sublime et qu'il compare le sublime dans les objets de la nature avec la beauté dans la nature, il affirme que « celle-ci renferme une finalité de forme par laquelle l'objet paraît avoir été prédéterminé pour notre imagination [2] », tandis que le sublime peut paraître, quant à sa forme, absolument discordant avec notre faculté de juger et avec notre imagination, et être jugé cependant d'autant plus sublime qu'il semble faire plus de violence à notre imagination. Ici Kant a donc admis, il est vrai avec un restrictif (l'objet

1. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, t. I, p. 380, 382.
2. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 252; Barni, t. I, p. 139.

paraît prédéterminé), que ce n'est pas notre vision particulière, notre jugement, notre sentiment qui crée le Beau, mais qu'il y a dans l'objet même, indépendamment de nous, des qualités par lesquelles il semble avoir été créé, en vue de mettre d'accord nos facultés de connaître, en vue du plaisir esthétique. Un peu plus loin, dans le même paragraphe destiné à nous expliquer le passage de la faculté de juger du Beau à celle de juger du sublime, Kant revient sur cette même pensée et la développe. « La beauté de la nature, dit-il, (*celle qui existe par elle-même*) nous découvre une technique naturelle, et nous la représente comme un système de lois dont nous ne trouvons pas le principe dans notre entendement ; ce principe, c'est celui d'une finalité relative à l'usage du Jugement dans son application aux phénomènes, et de là vient que nous ne les rapportons plus à la nature comme à un mécanisme sans but, mais comme à un art. Par là, il est vrai, notre connaissance des objets de la nature ne se trouve point étendue, mais notre concept de la nature cesse d'être le concept d'un pur mécanisme ; il devient celui d'un art, et cela nous invite à entreprendre de profondes recherches sur la possibilité d'une telle forme. » Et plus loin : « *le principe du Beau de la nature doit être cherché hors de nous, celui du sublime en nous-mêmes*[1]. » Ce texte est des plus importants et des plus catégoriques. Kant commence par affirmer qu'il y a une *beauté de la nature existant par elle-même*. Nous avons souligné le passage et nous le soulignons encore, parce que l'objectivité du Beau y est proclamée en termes indiscutables. Pour qui douterait encore, Kant a pris la peine de répéter que le principe du Beau de la nature doit être cherché *hors de nous*, c'est-à-dire ne peut résider ni uniquement ni même principalement dans le jeu harmonieux des facultés de connaître, dans notre contemplation. Cette beauté de la nature nous découvre une technique naturelle et nous fait concevoir la nature non plus comme un simple mécanisme mais bien comme un art, et elle nous invite à entreprendre de profondes recherches sur la possibilité de ces belles formes. Il semblerait donc qu'ici Kant considérât que la Critique du Jugement n'est pas une œuvre définitive, mais que ce n'est qu'une espèce de propédeutique à laquelle il faudrait précisément ajouter « ces profondes recherches sur la possibilité des belles formes » pour en faire une théorie du Beau complète, une esthétique achevée. On a prétendu de même, on le sait, que la Critique de la Raison pure n'était, elle aussi, qu'une propédeutique et que la véritable métaphysique kantienne n'avait pas été

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t V, p. 253 ; Barni, t. I, p. 140, 141.

écrite par lui, mais bien par son génial disciple Fichte. Kant s'est défendu sur ce point et a répudié les conclusions radicalemen idéalistes que Fichte a tirées des prémisses qu'il avait posées. Mais pour la Critique du Jugement, c'est lui-même qui confesse que les deux Analytiques, qui ont successivement décrit les différents moments et défini la nature du jugement esthétique ne suffisent pas, et qu'en dehors d'elle l'esthéticien a à rechercher la nature du Beau objectif. Il a, jusqu'à présent, semblé réduire le Beau à l'état esthétique, au Jugement, à l'harmonie des facultés de connaître, au sentiment de la finalité. Maintenant il se préoccupe des *causes* de cette harmonie et de cette finalité. « On peut donc, relativement au Beau de la nature, proposer encore diverses questions touchant la *cause* de la finalité de ses formes : par exemple, comment expliquer pourquoi la nature a répandu partout la beauté avec tant de profusion, même dans le fond de l'océan, où l'œil humain (pour lequel seul cependant elle semble faite) ne pénètre que rarement et d'autres questions du même genre[1]. »

Tout de même, après avoir exclu du Beau toute espèce d'intérêt, Kant établit une distinction. Il suffit, pour sauvegarder la pureté du jugement esthétique, qu'il n'ait aucun intérêt pour *motif*, mais il ne s'ensuit pas, qu'une fois le jugement porté comme jugement esthétique pur, aucun intérêt ne puisse y être lié. Et, en effet, il admet, d'une part, que le Beau peut avoir un intérêt empirique, — intérêt qui, comme nous l'avons vu, ne se révèle que dans la société — et, de l'autre, qu'il peut avoir un intérêt intellectuel qui ne dépend proprement ni du goût, ni de la raison pratique, mais qui participe en quelque sorte à tous deux. « Mais la raison est aussi intéressée à ce que les Idées (pour lesquelles elle produit dans le sentiment moral un intérêt immédiat) aient aussi une réalité *objective*, c'est-à-dire à ce que la nature révèle, par quelque trace au moins ou par quelque signe, un principe qui nous autorise à admettre une concordance régulière entre ses productions et la satisfaction que nous sommes capables d'éprouver indépendamment de tout intérêt (et que nous reconnaissons *a priori* comme une loi pour chacun sans pouvoir la fonder sur des preuves)[2]. » Nous négligeons, pour le moment, dans ce texte, tout ce qui a rapport aux Idées, point très important sur lequel nous allons insister longuement tout à l'heure, pour ne retenir que le fait que Kant accorde à ces Idées une réalité *objective*, qu'il accorde que la nature nous révèle par quelque trace ou par quelque signe un principe, qui nous permet d'admettre une concordance régulière entre ses pro-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 288; Barni, t. I, p. 202.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 310; Barni, t. I, p. 240.

ductions et notre satisfaction esthétique. Ici, plus clairement et plus catégoriquement encore qu'il ne l'avait fait jusqu'ici, Kant admet, d'une part, un élément de beauté résidant dans les productions de la nature, et dû, nous le verrons à l'influence des Idées, de l'autre, la satisfaction esthétique subjective, et enfin un principe expliquant l'accord entre la beauté objective et la beauté subjective. Nous sommes donc fondé à conclure de ces textes que Kant a véritablement admis une beauté résidant dans les choses elles-mêmes, indépendamment de notre jugement esthétique, indépendamment de l'harmonie subjective de l'imagination et de l'entendement.

D'ailleurs, même si Kant n'avait pas formellement reconnu l'existence d'une beauté objective, qui, nous ne nous le dissimulons point, est en contradiction flagrante avec quelques-uns des principes essentiels de son esthétique, nous l'aurions affirmée contre lui, en partant de ces principes mêmes. En effet, si nous admettons que le plaisir esthétique réside uniquement dans le sentiment du jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement — et nous avons vu que, d'après Kant lui-même, il y a bien d'autres causes de ce plaisir — il reste toujours à se demander quelle est la raison déterminante de ce jeu harmonieux lui-même. Il n'y a à cette question que deux réponses possibles : ou bien c'est le spectateur seul qui crée en lui, sans subir en rien l'impression des choses, l'harmonie des facultés de connaître, le plaisir esthétique, et alors, nous l'avons montré, toute distinction entre la beauté, la laideur et les objets indifférents s'évanouit ; ou bien il faut que la raison déterminante du plaisir esthétique réside dans les choses mêmes, qu'il y ait un Beau objectif.

Ce problème se rattache étroitement à celui du problème de l'existence objective du monde extérieur traité dans la Critique de la Raison pure, et au sujet duquel Kant n'est pas arrivé non plus à une solution uniforme. On sait que, d'une part, il a soutenu que les objets extérieurs, les corps, ne sont que des phénomènes, c'est-à-dire rien d'autre qu'une forme particulière de nos représentations ; que si, par conséquent, le sujet pensant est enlevé, tout le monde des corps, qui n'est qu'une représentation de ce sujet, doit nécessairement s'écrouler. D'autre part, Kant soutient que la matière, qui est la seule substance connaissable, parce qu'elle est le seul objet permanent, n'est connaissable que par une chose en soi et non-seulement par la simple représentation de cette chose en soi [1]. Nous voilà, pour l'existence objective des objets extérieurs, en face d'une manifeste contradiction, dont celle que nous étions

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 606 ; Barni, t. II, p. 460.

en train de relever dans l'esthétique de notre auteur, n'est qu'une conséquence. Il s'agit de se demander comment Kant l'a levée et de déterminer quelle a été sa véritable pensée. Nous avons déjà eu occasion de dire qu'il nous paraît manifeste — et c'est là, depuis le pénétrant examen auquel Kuno Fischer a soumis ce problème, l'avis de la grande majorité des critiques, — que Kant a admis la réalité et la causalité des choses en soi. Seulement cette causalité est pour lui de nature toute particulière. Les choses en soi, tout en étant les causes de nos impressions sensibles, ne peuvent pas en être les causes extérieures, vu que les causes extérieures sont des objets extérieurs ou des phénomènes, qui jaillissent des sensations et ne peuvent, par conséquent, les produire. La causalité des choses en soi ne peut donc être qu'une causalité intérieure, qu'une causalité supra-sensible et intelligible. Et le fond des choses, la cause véritable et dernière de nos impressions extérieures, n'est autre que la cause dernière de nos impressions intérieures, n'est que la volonté.

Si nous rappelons ici cette interprétation de la métaphysique kantienne, que nous avons déjà eu l'occasion d'exposer à propos de la finalité objective, c'est que c'est ici qu'elle va prendre toute son importance et toute sa valeur. Il serait absolument impossible et contradictoire de parler d'un Beau objectif dans le système kantien, si nous n'étions pas assuré préalablement que Kant admet, en général, une réalité indépendante de nos représentations, une réalité objective. La chose en soi une fois admise, rien ne nous empêche de concevoir que, de même que nous la réalisons dans l'acte moral, nous puissions en avoir une particulière révélation par la beauté, de telle sorte que celle-ci fût véritablement l'échelon intermédiaire entre le monde des phénomènes et de la connaissance, et le monde des noumènes et de l'action morale. Mais nous n'en sommes pas encore là. Pour le moment, bornons-nous à constater que, de même que Kant admet la réalité objective des choses en soi, il a admis la réalité d'un Beau objectif.

Sans doute, nous l'avons déjà dit, on trouverait dans la Critique du Jugement d'innombrables passages plaidant contre cette hypothèse. A y regarder de près, toute la position du problème, d'après laquelle notre philosophe n'entreprend que la critique du Jugement du goût, c'est-à-dire ne cherche à fixer que les conditions de l'état esthétique, ne fait que l'analyse psychologique de la contemplation, semble exclure toute recherche relative à l'existence d'une beauté objective. C'est là toute l'originalité de l'esthétique kantienne, disent avec Kuno Fischer un grand nombre de critiques,

que de ne s'être préoccupée précisément que de l'état esthétique, que d'avoir expliqué le Beau par la contemplation et non la contemplation par le Beau. Seulement cette position du problème que nous avons appelée la position anthropocentrique nous paraît absolument intenable. Il faut toujours commencer en esthétique, comme en toute chose, par la psychologie. Le premier chapitre de toute théorie du Beau doit évidemment être l'analyse psychologique de ce que nous éprouvons, quand nous nous trouvons en face d'un objet beau, et de ce chapitre, nous l'avons dit, Kant nous semble avoir écrit quelques-unes des plus belles et des plus profondes pages. Mais cette analyse une fois faite, il nous est absolument impossible de ne pas nous demander si la raison de notre état esthétique, de nos sentiments de plaisir, ne se trouve pas dans les choses elles-mêmes, et quoi qu'on en ait dit, de l'aveu d'ailleurs de Kant lui-même, nous venons de le montrer, l'école anthropocentrique, elle aussi, ne peut pas échapper à cette question. Aussi faut-il se borner à constater que là, comme dans la Critique de la Raison pure, il y a véritable contradiction entre les différentes assertions de Kant. D'une part, les textes que nous avons cités affirment nettement l'existence d'une beauté objective; d'autre part, tout l'ensemble de l'œuvre, la position du problème plaident contre cette beauté objective. En dernière analyse, c'est l'hypothèse de l'existence objective du Beau qui nous paraît avoir été la véritable théorie de Kant. Il a si bien senti qu'il n'avait pas donné à ce problème une solution satisfaisante, qu'il l'aborde une dernière fois tout à la fin de la Critique du Jugement, dans la Dialectique du Jugement esthétique, sans arriver encore là, semble-t-il, à des vues concordantes et définitives.

Kant n'avait pas vu que son esthétique ne recèle pas qu'une seule antinomie, l'antinomie entre l'immédiateté et la spontanéité du sentiment esthétique et l'universalité et la nécessité, auxquelles, d'après lui, le jugement sur le Beau prétend légitimement. A côté de cette première antinomie, il y en a une autre ou plutôt deux autres, tout aussi difficiles à résoudre : l'antinomie entre le subjectivisme et la théorie objective du Beau, entre l'état esthétique et la cause objective de cet état, et l'antinomie entre l'explication formelle du Beau et son explication par le contenu, par le sens, par la signification qu'il recèle. Au fond, Kant n'a résolu d'une façon satisfaisante aucune des trois. Et de chacune de ces trois thèses et de ces trois antithèses, sont sorties des écoles esthétiques divergentes : le sentimentalisme et l'intellectualisme esthétiques, le subjectivisme et l'objectivisme, le formalisme enfin et l'idéalisme. Pour la seconde de ces trois antinomies, — l'antinomie

entre la nature subjective et objective du Beau — que Kant traite comme en passant, à propos de la première, et qui, d'ailleurs peut se réduire, jusqu'à un certain point, à la première, Kant l'a discutée dans la Dialectique du Jugement esthétique. Il commence par distinguer entre l'empirisme du goût, c'est-à-dire entre la théorie qui prétend que celui-ci juge toujours *a posteriori*, d'après des motifs empiriques, et le rationalisme du goût qui soutient qu'il juge toujours d'après un principe *a priori*. Nous avons longuement montré que Kant se décide pour le rationalisme. Le rationalisme du goût, maintenant, admet ou bien le réalisme ou bien l'idéalisme de la finalité, c'est-à-dire la théorie d'après laquelle la finalité subjective, la concordance de la représentation de l'objet dans l'imagination avec les principes essentiels de la faculté de juger en général, serait une fin réelle que se propose la nature ou l'art, fin qui consisterait à s'accorder avec notre faculté de juger; et la théorie selon laquelle cette concordance s'établirait sans but, comme d'elle-même, d'une manière accidentelle, entre la faculté de juger et les formes qui se produisent dans la nature d'après des lois particulières. Kant accorde que les belles formes de la nature organique parlent en faveur du réalisme de la finalité de la nature, plaident pour la théorie qui admet comme principe de la production du Beau une idée du Beau dans la cause qui le produit, c'est-à-dire une fin relative à notre faculté de juger. Il cite les couleurs et les formes des fleurs, de certains animaux etc., qui plaisent aux yeux et qui semblent avoir été faits tout exprès pour notre intuition. Notons, en passant, combien ce tableau des « belles formes de la nature » est fruste et pauvre. Kant très certainement n'a pas senti, comme nous la sentons aujourd'hui, la beauté naturelle; il n'a pas senti quels miracles esthétiques peut réaliser un paysage, un site, un coucher de soleil, une nuit étoilée. Kant était évidemment infiniment plus sensible au sublime qu'au Beau, et cela, parce que plus étroitement encore que le Beau, celui-ci se rattache aux idées morales. Le sentiment de la nature venait de naître en Europe avec Jean-Jacques, mais l'auteur de l'Emile ne l'avait pas communiqué à son illustre disciple de Kœnigsberg. Celui-ci ne trouve des accents de véritable éloquence que pour décrire la finalité morale, que pour glorifier le devoir et le sentiment du respect. Quoi qu'il en soit, après avoir fait cette concession au réalisme de la finalité et à l'objectivité du Beau, Kant reprend tout ce qu'il leur a concédé. Il commence par faire observer que le réalisme de la finalité multiplie inutilement les principes d'explication, et que, dans les libres formations de la nature, nous trouvons des productions qui semblent avoir été

faites exprès pour l'usage esthétique de notre Jugement, sans qu'il soit nécessaire, pour les expliquer, d'invoquer un principe autre que le mécanisme, par exemple les cristaux, les stalactites, etc. Enfin, et surtout, à côté de ces raisons indirectes en faveur de l'idéalité de la finalité, il y a une raison directe consistant dans le fait que, dans le jugement esthétique, c'est en nous-mêmes que nous cherchons, *a priori*, la mesure de notre jugement. Dans le jugement du Beau, il ne s'agit pas de savoir ce qu'est la nature, ou même quelle fin elle se propose par rapport à nous, mais uniquement quel effet elle produit sur nous. « Dire que la nature a formé ces figures pour notre satisfaction, ce serait encore y reconnaître une finalité objective et non pas admettre seulement une finalité subjective reposant sur le jeu de l'imagination en liberté ; dans cette dernière opinion, *c'est nous qui accueillons la nature avec faveur, ce n'est pas elle qui nous en fait une*. La propriété qu'a la nature de nous fournir l'occasion de percevoir, dans le rapport des facultés de connaître s'exerçant sur quelques-unes de ses productions, une finalité interne que nous devons regarder, en vertu d'un principe supra-sensible, comme nécessaire et universelle, cette propriété ne peut être une fin de la nature, ou plutôt nous ne pouvons la regarder comme telle, car alors le jugement, qui serait déterminé par là, serait hétéronome, et non point libre et autonome, comme il convient à un jugement de goût ». Dans les Beaux-Arts, le principe de l'idéalisme de la finalité est encore plus évident, vu que les Idées esthétiques qui leur donnent leur règle sont, comme nous le verrons, essentiellement différentes pour Kant des Idées rationnelles de fins déterminées, de telle sorte qu'il conclut que « de même que l'idéalité des objets des sens, considérés comme phénomènes, est la seule manière d'expliquer comment leurs formes peuvent être déterminées *a priori*, de même l'idéalisme de la finalité dans le jugement du Beau de la nature et de l'art est la seule supposition qui permette à la critique d'expliquer la possibilité d'un jugement de goût, c'est-à-dire d'un jugement qui réclame *a priori* une validité universelle (sans fonder sur des concepts la finalité qui est représentée dans l'objet)[1] ».

Remarquons que, dans cette discussion du réalisme et de l'idéalisme de la finalité, Kant n'apporte aucun argument nouveau et qu'il se fonde tout simplement sur sa théorie de la finalité subjective et du jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement. Or, nous avons tenté de montrer que la conception de la finalité sans fin est insoutenable, que la seule fois où Kant a essayé de

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 361, 362 ; Barni, t. I, p. 331, 332.

l'illustrer par un exemple, il a été obligé d'admettre, lui aussi, dans la finalité subjective, des éléments objectifs à certains points de vue ; qu'enfin lui-même n'a pas été fidèle à la réduction de l'état esthétique à la seule harmonie de nos facultés de connaître, mais, qu'à côté du sentiment de ce jeu harmonieux, il a admis des sentiments esthétiques provoqués par d'autres raisons et, entre autres, par des raisons objectives. Sans doute, si on admet la théorie du jugement esthétique absolument pur, réclamant *a priori* une validité universelle, sans fonder sur des concepts la finalité qui est représentée dans l'objet, l'idéalisme esthétique s'ensuit nécessairement. Seulement, cette conception elle-même, nous avons trouvé qu'elle était contradictoire, que Kant y avait fait entrer des éléments qui, primitivement, n'y auraient pas dû trouver place, qu'il avait été obligé, pour garantir l'universalité et la nécessité du jugement, de l'intellectualiser et par là de l'objectiver. Nous avons vu qu'à côté de la beauté libre, que seul son système était capable d'expliquer, il avait été obligé d'admettre une beauté adhérente ; qu'à côté du sentiment immédiat et spontané, jaillissant de l'appréhension des objets beaux, il avait admis toute une série de sentiments médiats et indirects, dus à l'intervention de cette faculté de connaître qui, au début, avait été rigoureusement exclue du sentiment du Beau ; que, enfin, à côté de l'absolu désintéressement qui avait été la marque même du sentiment du Beau, il avait été obligé d'admettre que ce sentiment, sans avoir pour motif un intérêt, était tout au moins accompagné et d'intérêts empiriques et surtout d'intérêts intellectuels. Kant a donc abandonné successivement et sans l'avouer expressément, toutes ses positions.

Aussi n'a-t-il pas été plus conséquent pour l'idéalisme de la finalité. Après avoir affirmé dans le texte que nous avons cité que « dire que la nature a formé ces figures pour notre satisfaction, ce serait encore y reconnaître une finalité objective, et *non pas admettre seulement une finalité subjective* reposant sur le jeu de l'imagination en liberté », ce serait admettre que c'est la nature dans les fins qu'elle se propose, par rapport à nous, qui nous fait une faveur et non pas, comme il serait légitime, que *c'est nous, qui accueillons la nature avec faveur*, nous trouvons un texte qui reprend et contredit toute la théorie subjective. « La beauté même de la nature, c'est-à-dire son accord avec le libre jeu de nos facultés de connaître, dans l'appréhension et dans le jugement de son apparence, peut être prise aussi pour une *finalité objective de la nature,* considérée dans son ensemble comme un système dont l'homme est un membre, dès qu'une fois le jugement téléologique que nous en portons, grâce aux fins que nous y dé-

couvrent et que fournissent les êtres organisés, nous a autorisés à nous élever à l'idée d'un grand système des fins de la nature. Nous pouvons regarder comme *une faveur de la nature* de ne s'être pas bornée à l'utile, mais d'avoir répandu la beauté et les attraits avec tant de profusion, et l'aimer à cause de cela, de même que nous la considérons avec respect pour son immensité et nous sentons ennoblis par cette considération, précisément comme si la nature avait établi et orné dans ce but ce magnifique théâtre [1]. » Plus expressément que tous les textes que nous avons cités antérieurement, celui-là, que nous avons réservé pour la fin, nous révèle nettement les contradictions dans lesquelles Kant s'est engagé à propos du réalisme et de l'idéalisme du Beau. Après n'avoir parlé que de beauté subjective, le voilà qui admet une « beauté même de la nature » ; après n'avoir admis qu'une finalité entièrement subjective, une finalité sans fin, le voilà qui admet que l'accord de la nature avec le jeu de nos facultés de connaître peut être pris pour une « finalité objective de la nature » ; après avoir affirmé que c'est nous qui accueillons la nature avec faveur, voilà que c'est une « faveur que nous a fait la nature » que de ne s'être pas bornée à l'utile et que d'avoir répandu à profusion le Beau.

Sans doute, dans la note qui accompagne ce passage, Kant tente de reprendre la concession qu'il vient de faire à la théorie objective du Beau, en distinguant entre le simple jugement du goût, qui ne se préoccupe en aucune façon de la fin pour laquelle peuvent exister les beautés de la nature, si c'est pour exciter en nous un plaisir ou s'il n'y a entre elles et nous aucune relation de finalité, et le jugement téléologique qui, lui, se préoccupe au contraire du rapport de finalité et qui nous permet alors de regarder comme une faveur de la nature de s'être montrée favorable à la culture de notre esprit en exposant devant nous tant de belles formes [2]. C'est là une distinction analogue à celle que Kant avait établie entre le jugement esthétique proprement dit, pur de tout élément intellectuel, ne valant que pour la beauté libre, et le jugement esthétique valant pour la beauté adhérente, admettant, par conséquent, des éléments intellectuels et qu'il appelle des jugements de goût appliqués. Nous avons déjà fait observer à propos de cette distinction qu'il est extrêmement singulier que Kant n'ait admis, comme jugements esthétiques purs, que des jugements qui ne peuvent porter que sur les objets esthétiques les plus pauvres et les plus insignifiants, et qu'en somme, la simple reconnaissance de la beauté adhérente détruit toute la position primitive du problème. Un système qui se-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 392, 393 ; Barni, t. II, p. 40, 41.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 393, note ; Barni, t. II, p. 41, 42, note.

rait réduit à n'expliquer que la beauté libre serait la plus pauvre et la plus inutile de toutes les esthétiques. Ce que nous avons reproché là, comme ailleurs, à Kant, c'est de n'avoir pas reconnu qu'il y avait des formes différentes du Beau et, par conséquent, des formes différentes de sentiments et de jugements esthétiques, mais d'avoir commencé par affirmer qu'il n'y a qu'un seul sentiment, qu'un seul jugement esthétique digne de ce nom, pur de tout alliage, et d'avoir ensuite introduit subrepticement, en quelque sorte, d'autres formes de sentiments et de jugements qui n'ont pas de place véritable dans le système, et qui cependant sont beaucoup plus importantes et plus caractéristiques que la forme admise primitivement. Il en est tout de même ici. A côté du jugement esthétique pur qui, lui, ne se préoccuperait en aucune sorte de la finalité objective des objets, Kant est obligé d'admettre le jugement que nous voudrions appeler esthético-téléologique, qui se trouve placé entre le jugement esthétique pur et le jugement téléologique proprement dit. Le jugement esthétique pur serait celui qui ne se préoccuperait que de la finalité sans fin, absolument subjective, résidant entièrement dans l'harmonie sentie de l'imagination et de l'entendement. Le jugement téléologique est proprement pour Kant celui que provoque l'existence, dans le monde extérieur, d'une catégorie spéciale d'objets dont les différentes parties sont réciproquement fins et moyens, et qui s'appellent les êtres organiques. Entre les deux maintenant, il y aurait la forme intermédiaire du jugement esthético-téléologique, qui, lui, en face d'objets beaux ne se préoccupe plus seulement de la finalité subjective, de l'activité harmonieuse de nos facultés de connaître, mais qui va plus loin et recherche la finalité objective de cette finalité subjective, qui se demande quel est le but des beautés que la nature a répandues autour de nous avec tant de profusion, et si ce but ne serait pas précisément de produire en nous la finalité subjective, le jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement.

Or, ce que nous prétendons affirmer une fois de plus contre Kant, c'est que le jugement esthétique pur, tel que nous venons de le définir, n'est pas possible ou tout au moins que ce n'est là que le premier moment de l'acte esthétique. Nous commençons, en effet, quand nous nous trouvons devant un objet beau, par prendre conscience de l'impression subie, qui, nous l'avons longuement montré dans notre étude du sentiment esthétique, ne se réduit pas à la conscience de l'harmonie de nos facultés de connaître, mais dans laquelle vivent, à côté de cette conscience logique, et la conscience de notre vie sensible accrue et la conscience de toutes les images associées qui enlacent et baignent de toutes parts notre

perception primitive. Seulement l'esprit humain ne s'arrête pas, ne peut pas s'arrêter là. Après avoir pris conscience de cette harmonie subjective il en recherche nécessairement les raisons, les causes objectives. Ces causes, il les cherche tout d'abord dans l'objet dont l'appréhension a créé en lui une impression esthétique, à propos duquel s'est révélée à lui l'harmonie de ses facultés de connaître. Il peut les chercher ensuite plus haut et plus loin. Non content de s'arrêter aux excitations sensibles, à la liaison particulière de ces excitations, c'est-à-dire à leur forme, il peut rechercher le contenu, la signification de ces objets, les idées qu'ils expriment, la fin que la nature s'est proposée en les créant. En un mot, pour nous, le jugement esthétique pur est inadmissible. C'est un organe qui n'existe pas, qui ne peut pas exister. Tout jugement esthétique, en fait, est un jugement esthético-téléologique.

Il est vrai que les Kantiens pourraient nous répondre que nous modifions, sans en avoir le droit, la position du problème du Beau proposée par Kant. Kant, pourraient-ils dire, de parti pris, ne s'est occupé que de l'analyse du jugement esthétique pur, que de la description psychologique de l'état esthétique sans vouloir en aucune façon se préoccuper de ce que pourrait être le Beau en soi, et si l'on a le droit de révéler les points faibles des solutions, l'on n'a pas celui d'attaquer la position même du problème. Nous répondrons à cela tout d'abord que Kant lui-même ne s'en est pas tenu à ces données primitives, que lui-même, après avoir réduit le Beau au seul sentiment, l'a peu à peu intellectualisé et moralisé ; qu'après n'avoir admis que le jugement esthétique pur et la beauté libre, il a admis le jugement esthétique appliqué, la beauté adhérente et un idéal du Beau. De plus, nous avons le droit de rappeler que la Critique du Jugement esthétique fait partie d'un tout qui est la Critique du Jugement ; que le principe *a priori* du Jugement est la finalité en général, que Kant lui-même n'a pas voulu, par conséquent, que l'on séparât la téléologie proprement dite de l'esthétique, et que lui-même, dans les passages que nous venons de citer, a montré le lien qui existe entre les deux parties de la Critique du Jugement, a admis entre les jugements esthétiques purs et les jugements téléologiques purs la forme intermédiaire du jugement esthético-téléologique. Enfin, nous ne concédons pas que l'on doive se borner à attaquer les solutions d'un problème et qu'on n'ait pas le droit d'examiner et de critiquer ces données mêmes. Nous avons le droit, nous semble-t-il, de reprocher à Kant de ne s'être occupé que du premier moment de l'acte esthétique, de n'avoir analysé que l'impres-

sion exercée sur nous par la beauté, ou plutôt seulement l'impression exercée par elle sur le rapport réciproque de nos facultés de connaître. L'analyse du moment subjectif de l'état esthétique une fois faite, et faite plus complètement qu'elle ne l'est chez Kant, c'est-à-dire faite non-seulement au point de vue du rapport de nos facultés de connaître, mais encore au point de vue de l'état du sujet tout entier, aussi bien de ses sens, de son émotivité, que de ses facultés supérieures, l'on est en droit de demander à un système esthétique de faire un pas de plus et de rechercher la cause objective de cet état subjectif. Nous l'avons dit et répété, le système esthétique de Kant est incapable d'expliquer pourquoi tel objet est jugé beau, tel autre laid, tel autre indifférent, ou, pour nous servir des termes dans lesquels lui-même a posé la question, pourquoi tel objet est capable de produire l'activité harmonieuse de nos facultés de connaître et tel autre en est incapable. Cette question, nulle esthétique n'a le droit de l'omettre, à moins de démontrer qu'il ne saurait y avoir de cause objective du Beau et que celui-ci consiste tout entier dans l'état subjectif du contemplateur. Or, les textes que nous avons cités l'ont prouvé surabondamment, telle n'a pas été la pensée de Kant. Il a admis des causes objectives du Beau, il a admis que le Beau ne se réduit pas à la simple contemplation. Cela constaté, nous avons à nous demander maintenant en quoi il fait consister ces causes objectives.

II

La première et la plus naturelle façon d'expliquer le Beau serait d'en chercher la cause objective dans les objets extérieurs. C'est là la théorie commune aux sensualistes et aux formalistes, dont les uns font résider le Beau uniquement dans les qualités sensibles des objets, dont les autres le font résider dans les rapports réciproques des différentes parties de l'objet, dans leur forme. Nous avons montré dans l'étude que nous avons faite du sentiment esthétique d'après Kant, que ces deux points de vue ne lui sont pas étrangers, que, malgré sa polémique contre le sensualisme anglais, il a dû tenir compte, lui aussi, bien qu'imparfaitement, des qualités sensibles des objets en tant que causes de l'impression esthétique, et que, d'autre part, sa théorie de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement est une théorie nettement formaliste. Malgré

cela, nous savons que, pour Kant, les objets extérieurs doivent être incapables d'expliquer vraiment la nature objective du Beau. Que sont, en effet, pour lui les objets extérieurs? Ils sont tout d'abord un faisceau d'impressions, de qualités sensibles, et ces qualités sensibles, qui cependant jouent un si grand rôle dans l'impression esthétique, les couleurs, les sons, etc., nous savons qu'elles dépendent entièrement de la structure particulière de nos organes, c'est-à-dire sont absolument subjectives et ne peuvent pas, par conséquent, constituer les racines objectives du Beau. Quant à ce qui confère l'unité à ce faisceau d'impressions, à ce qui en fait un véritable objet, nous savons que c'est une série d'élaborations dont le dernier terme est la conscience de l'unité et de l'identité du Moi, c'est-à-dire encore une opération subjective. Aussi bien Kant affirme-t-il à différentes reprises que les objets extérieurs semblent bien être la cause réelle et dernière des impressions esthétiques du Beau, (« aussi bien parlera-t-il du Beau comme si c'était une qualité de l'objet même »), mais qu'au fond il n'en est rien. A y regarder de près, il en est de même de la forme, malgré toutes les tendances formalistes que nous avons eu l'occasion de relever chez Kant. Toute forme, en effet, désigne un rapport particulier des parties d'un objet dans l'espace. Or, l'espace n'existe pas pour Kant objectivement : c'est une façon d'envisager la réalité, une forme nécessaire et universelle de la sensibilité. Par conséquent, les formes elles-mêmes des objets dépendent, pour notre philosophe, de l'activité subjective de l'esprit, sont jusqu'à un certain point créées par l'esprit et ne peuvent donc pas, elles non plus, être les causes objectives de la beauté. Pour pénétrer jusqu'à cette cause, pour arriver à ce qui n'est pas soumis aux formes de l'esprit, à ce qui est vraiment objectif, il faut que nous abandonnions le monde des phénomènes, où nous ne sortons jamais de notre subjectivité, où nous ne voyons les choses que telles qu'elles nous apparaissent et non pas telles qu'elles sont en elles-mêmes et pour elles-mêmes, et que nous abordions le monde des Noumènes, l'univers des choses en soi. En effet, la cause véritable et objective des objets extérieurs, des phénomènes ne peut pas être un autre phénomène : expliquer les phénomènes, par des impressions et dériver ensuite les impressions des phénomènes, c'est une évidente contradiction. Par conséquent, la cause objective de nos impressions ne peut pas être un phénomène, ne peut pas être un objet connaissable, mais elle doit précéder toute notre expérience et la fonder sans jamais pouvoir être elle-même sentie et représentée. Ce substratum supra-sensible, qui est le fondement à la fois de notre sensibilité, de notre entendement, de tous les phénomènes, aussi bien

des phénomènes intérieurs que des phénomènes extérieurs, c'est ce que Kant appelle « l'objet transcendental », « le véritable *correlatum* de nos représentations », « le concept limitatif de notre entendement », « la chose en soi ». La chose en soi, irréprésentable, inconnaissable, est donc la cause aussi bien du monde extérieur que du monde intérieur, et, si nous voulons rechercher la cause objective du Beau, c'est là, c'est dans le domaine des Noumènes que seule nous aurons chance de la rencontrer.

Si Kant n'avait écrit que la Critique de la Raison pure, la recherche que nous entreprenons aurait été évidemment vaine. Etant donné que la chose en soi, que le Noumène est absolument irréprésentable, que nous n'en pouvons rien connaître, que ce n'est qu'un concept limitatif, un X dont il nous est à tout jamais interdit de trouver la signification et la valeur, il serait contradictoire de prétendre que cet X pût se révéler à nous d'une façon quelconque, pût nous apparaître, par exemple, sous les espèces de la beauté. Mais nous savons que Kant ne s'en est pas tenu là et que dans ses œuvres postérieures, aussi bien dans la Critique de la Raison pratique que dans la Critique du Jugement, le sens de la chose en soi s'est précisé et fixé. Tout d'abord, dans la Raison pratique, nous avons vu la chose en soi, sinon pouvoir être connue, tout au moins pouvoir être réalisée dans l'acte moral. Puis, dans la Critique du Jugement, nous avons rencontré des êtres particuliers qu'il nous est impossible d'expliquer mécaniquement, de comprendre par les conditions subjectives de notre raison, chez lesquels le tout ne dérive pas des parties, mais bien les parties du tout, de telle sorte que nous sommes obligés de leur appliquer des principes autres que les principes mécaniques et supérieurs à eux, à savoir les principes téléologiques. Grâce à la téléologie, à la finalité, au concept de finalité naturelle, nous parvenons à entrevoir un lien entre les deux mondes de la nature et de la liberté que jusque-là Kant avait si profondément séparés. Nous avons déjà eu l'occasion de montrer comment cette union s'opère. Etant donné que la liberté doit réaliser le but posé par ses lois dans la nature, dans le monde sensible, il faut tout au moins que la nature ne se montre pas rétive à la possibilité des fins qui doivent y être atteintes d'après les lois de la liberté, bien plus il faut qu'il y ait un principe qui rende possible l'union, l'unité, *die Einheit*, du supra-sensible, servant de fondement à la nature, avec ce que le concept de la liberté contient pratiquement ; il faut, en un mot, que le substratum de la nature soit identique en dernière analyse au substratum de nos facultés, soit liberté.

Cette liberté se manifeste maintenant tout d'abord par l'exis-

tence, dans la nature, des êtres organiques. Les êtres organiques sont, en effet, des êtres qui se forment, qui se produisent et qui se reproduisent eux-mêmes, dans lesquels, par conséquent, la liberté, la chose en soi se révèle à nous, nous apparaît jusqu'à un certain point. De même maintenant qu'à côté de la conception téléologique, Kant a admis la conception esthétique des choses, de même qu'à côté de la finalité objective il a admis la finalité subjective, c'est-à-dire un état où nous considérons les choses librement, sans être, comme dans la connaïssance, astreints à des règles et à des lois déterminées, Kant n'aurait-il pas dû admettre, n'a-t-il pas admis, en effet, quelque chose qui dans le domaine esthétique correspondît à l'existence objective des êtres organiques, n'a-t-il pas admis une beauté objective dans laquelle nous apparût et se révélât à nous la liberté. Sans doute, cette théorie nous ne la trouvons pas expressément dans Kant, et l'on sait que c'est seulement Schiller, dans l'Esthétique esquissée dans les lettres à Körner, qui tirera expressément de la théorie de son maître les conclusions auxquelles nous venons d'arriver. Mais nous prétendons démontrer que la conception de la beauté, en tant que révélation, qu'apparence de la liberté se trouve, bien qu'indiquée seulement et devinée plutôt qu'exposée, chez Kant lui-même.

En effet, nous avons vu que dans la Dialectique du Jugement esthétique, dans la discussion des antinomies, Kant affirme que le jugement de goût, dont il avait prétendu jusque-là qu'il ne devait pas se fonder sur un concept, se fonde sur un concept indéterminable par l'intuition, qui ne nous fait rien connaître, et qui n'est que le « concept pur que la raison nous donne du supra-sensible qui sert de fondement à l'objet (et aussi au sujet jugeant) considéré comme objet des sens et par conséquent comme phénomène [1] ». Kant distingue donc trois sortes de supra-sensible : l'idée du supra-sensible en général sans autre détermination que celle de substratum de la nature ; l'idée du supra-sensible comme principe des fins de la liberté et de l'accord de la liberté avec ses fins dans le monde moral, et, entre les deux, l'idée du supra-sensible comme principe de la finalité subjective de la nature pour notre faculté de connaître [2]. Il y a, par conséquent pour Kant, trois espèces de Noumènes ou de choses en soi, ou plutôt il n'y a qu'un seul Noumène, qu'une seule chose en soi, qui se révèle à nous de trois façons différentes. D'une part, quand nous connaissons, au delà des phénomènes, tout imprégnés d'éléments subjectifs, n'existant que par nous et pour nous, nous sommes obligés d'admettre un substra-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 351 ; Barni, t. I, p. 312.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. V, p. 357 ; Barni, t. I, p. 324.

tum supra-sensible de la nature, comme fondement du monde sensible. D'autre part, quand nous agissons, nous sommes obligés d'admettre, à côté et au-dessus des mobiles sensibles et des motifs intéressés qui tentent de mettre en mouvement notre volonté, un mobile supra-sensible absolument désintéressé, le devoir, qui révèle l'existence en nous d'une sphère supra-sensible, de la sphère de la bonne volonté, de la sphère de la liberté. Enfin, quand nous ne voulons ni connaître, ni agir, et que nous nous bornons à contempler les choses, à les laisser agir sur nous, à jouir de l'harmonie de nos facultés de connaître qui se révèle au contact de certaines d'entre elles, nous sommes obligés d'admettre que la cause véritable de cette finalité subjective de la nature réside, elle aussi, dans une sphère supra-sensible. Il n'y a qu'une seule chose en soi, qui est la liberté. Dans l'acte moral elle est réalisée. Dans le domaine de la connaissance, elle échappe à tous nos moyens d'investigation, mais elle est l'hypothèse nécessaire sans laquelle toute théorie de la connaissance est impossible. Enfin dans le domaine esthétique, un coin du voile qui, au point de vue de la connaissance, cache le Noumène se soulève à demi. Sans doute, ce n'est pas directement que dans la contemplation esthétique le noyau profond et caché de la nature extérieure et de la nature intérieure se révèle à nous. C'est indirectement, c'est symboliquement. « Or je dis que le Beau est le symbole de la moralité et que c'est seulement sous ce point de vue (en vertu d'une relation naturelle à chacun et que chacun exige de tous les autres comme un devoir) qu'il plaît et qu'il prétend à l'assentiment universel... C'est l'intelligible que le goût a en vue... c'est vers lui que conspirent nos facultés de connaître supérieures et sans lui il y aurait contradiction entre leur nature et les prétentions qu'élève le goût. Dans cette faculté, le Jugement ne se voit plus, comme quand il n'est qu'empirique, soumis à une hétéronomie des lois de l'expérience : il se donne à lui-même sa loi relativement aux objets d'une si pure satisfaction, comme fait la raison relativement à la faculté de désirer ; et par cette possibilité intérieure qui se manifeste dans le sujet, comme par la possibilité extérieure d'une nature qui s'accorde avec la première, il se voit lié à quelque chose qui se révèle dans le sujet même et en dehors du sujet, et qui n'est ni nature ni liberté, mais qui est lié au principe de cette dernière, c'est-à-dire avec le supra-sensible, dans lequel la faculté théorique se confond avec la faculté pratique, d'une manière inconnue, mais semblable pour tous[1]. » Dans le passage que nous venons de citer, la théorie

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 365; Barni, t. I, p. 337.

subjective du Beau est encore confondue avec la théorie objective, et d'ailleurs chez Kant la séparation entre les deux points de vue n'a jamais été faite nettement. Il n'a pas compris qu'en admettant ce « quelque chose » qui se révèle dans le sujet même et en dehors du sujet, et qui n'est ni nature ni liberté, mais qui est lié au principe de cette dernière, c'est-à-dire avec le supra-sensible, il a admis, en fait, un fondement absolument objectif du Beau. Toutes les fois qu'un objet de la nature met d'accord nos facultés de connaître nous nous trouvons devant un objet beau, participant à ce que Platon et Schopenhauer ont appelé l'Idée de Beauté ; toutes les fois qu'un artiste a produit un chef-d'œuvre, c'est que cette Idée de beauté s'est révélée à lui. Si, comme nous croyons que ce fut le véritable avis de Kant, la chose en soi est liberté, il était nécessaire que le Beau symbolisât la moralité et qu'il y eût entre l'acte esthétique et l'acte moral les analogies que Kant a énumérées : le désintéressement et la liberté, dans l'acte esthétique, de l'imagination, dans l'acte moral, de la volonté.

Sans doute, on pourra nous objecter que dans la pensée de Kant toute cette théorie n'est encore, n'est toujours qu'une théorie subjective. Tous les textes que nous avons cités sont empruntés à la Dialectique du Jugement esthétique, où Kant s'efforce précisément de démontrer l'idéalisme de la finalité, où le supra-sensible que Kant avoue être le fondement dernier du Jugement du goût n'est en somme qu'une Idée, un but que doit se proposer la raison pour atteindre la concordance de toutes nos facultés de connaître, pour unir en un système coordonné les trois grandes facultés de l'âme humaine. A cela nous répondrons en confessant une fois de plus que Kant n'a pas fait la distinction entre le point de vue subjectif et le point de vue objectif, mais en affirmant qu'il aurait dû la faire, et qu'en étudiant de près les textes de son Esthétique, cette séparation s'impose absolument. Si nous remontons jusqu'aux prémisses du système, jusqu'à la finalité, il est incontestable qu'elles sont nettement subjectives, et que c'est ce caractère de subjectivité qui différencie précisément le point de vue téléologique du point de vue mécanique. Les lois de la raison et, parmi elles, la loi essentielle, la causalité, sont bien, elles aussi, subjectives en ce sens que ce sont des formes de notre esprit, des principes de notre entendement, mais, d'autre part, elles sont objectives précisément parce que ce sont des formes universelles et nécessaires de notre entendement sans lesquelles tout l'univers des phénomènes serait inconcevable. Tout au contraire la finalité, comme nous l'avons longuement montré, n'est qu'un principe euristique, qu'une idée régulatrice, d'après laquelle nous n'envisageons les

choses qu'à de certains moments, que dans des circonstances déterminées. C'est justement parce que la finalité pour Kant n'est pas universelle et nécessaire de la même façon que la causalité, qu'il n'en a pas fait une catégorie, mais tout d'abord une Idée de la raison et ensuite le principe de la faculté de juger.

Mais d'autre part, l'on pourrait prétendre que c'est pour cela même, qu'à un certain point de vue, la finalité a une valeur plus objective, nous fait pénétrer plus profondément dans le fond même des choses que la causalité. La causalité étant une forme universelle et nécessaire de notre esprit, tous les phénomènes, tous les objets de l'expérience y sont nécessairement soumis, puisque c'est la causalité elle-même qui crée l'expérience. Il n'en est pas de même de la finalité. La finalité s'explique par le besoin que nous avons d'étendre notre connaissance aussi loin que possible, de soumettre les choses au besoin d'unité qui est la loi essentielle de notre esprit, d'appliquer, selon la profonde formule de Kant, la logique à la nature. Or, il se pourrait parfaitement, précisément parce que ce n'est là qu'un but idéal que se propose l'esprit, que cet idéal, il lui fût impossible de l'atteindre. Il se pourrait parfaitement, Kant l'a dit expressément, « que la différence spécifique des lois empiriques de la nature et de leurs effets fût si grande qu'il fût impossible à notre entendement d'y découvrir une ordonnance saisissable, de diviser ses productions en genres et en espèces, de manière à appliquer les principes de l'explication et de l'intelligence de l'une à l'explication et à l'intelligence de l'autre, et à faire d'une matière si compliquée pour nous (car elle est infiniment variée et n'est pas appropriée à la capacité de notre esprit) une expérience cohérente [1] ». Il se pourrait parfaitement que l'esprit dût se résigner à être ballotté de phénomènes en phénomènes, de séries de phénomènes en séries de phénomènes, sans jamais pouvoir se fixer, sans jamais réussir à soumettre ces séries à une loi, sans jamais atteindre à un système. S'il n'en est pas ainsi, si notre besoin d'unité et de systématisation des choses se trouve satisfait; si nous parvenons à distinguer, dans la multiplicité et dans la variété incommensurable des choses, des points communs, des lignes semblables; si nous pouvons essayer de les classer, de distinguer des genres, des espèces et des classes, d'établir des liens entre les genres derniers et les classes ultimes, c'est qu'il y a là quelque chose qui n'est pas dû à notre raison, mais qui est dû aux choses elles-mêmes, qui est dû à la nature, qui n'est pas subjectif, mais qui est objectif. Il nous semble donc que nous avons

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 191, 192 ; Barni, t. I, p. 38.

le droit d'affirmer que la finalité, tout en étant un principe plus subjectif, à un certain point de vue, que la causalité et les autres catégories, aboutit à des conclusions plus objectives que celles-là, et nous permet d'entrevoir quelque chose du fondement de la nature, de supposer qu'il y a de l'intelligence dans les choses, et que l'intelligence suprême, qui les a créées, a eu égard à l'intelligence humaine.

Nous sommes arrivé aux mêmes conclusions quand nous avons étudié dans un chapitre précédent la théorie kantienne des êtres organiques. Sans doute, une fois des êtres organiques, c'est-à-dire des êtres, dont toutes les parties sont réciproquement fins et moyens, admis, Kant nous explique très bien comment nous ne pouvons pas les soumettre au mécanisme et comment nous sommes obligés de leur appliquer le point de vue téléologique. Ce point de vue téléologique est bien, lui, un état subjectif, une façon particulière d'envisager les choses, en partant non plus des parties pour remonter au tout, mais du tout pour en déduire les parties. Seulement ce qui n'est pas subjectif et ce que la théorie de la connaissance, telle que Kant l'a exposée dans la Critique de la Raison pure, ne nous permettait pas de prévoir, c'est qu'il pût y avoir dans la nature des objets qui nous obligeassent à appliquer le principe téléologique, c'est qu'il y eût des êtres organiques. Comme l'a dit très bien Kuno Fischer, Kant a merveilleusement expliqué pourquoi, s'il y a des êtres vivants, nous devons les représenter téléologiquement, mais il ne nous a pas expliqué qu'il puisse y avoir des êtres vivants, que la vie puisse nous apparaître dans le monde sensible [1]. L'existence des êtres organiques, l'apparition de la vie dans le monde sensible, si nous en tirons toutes les conséquences, nous permet de conclure que la cause suprême de la nature lui a assigné comme but final de rendre possible l'existence de l'homme en tant qu'être moral, que la nature n'est qu'un moyen, qu'une apparence du monde moral.

Il en est tout de même de la beauté. Kant a très profondément décrit l'état esthétique. Il a admirablement montré qu'une des caractéristiques essentielles de cet état, c'est le sentiment de l'harmonie de nos facultés de connaître, mais ce qu'il n'a pas démontré et ce qu'il est impossible de démontrer subjectivement, c'est que, devant tel objet, doive s'établir l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, et, devant tel autre, non. Il y a là évidemment quelque chose qui ne dépend plus de nos facultés de connaître, qui ne dépend plus de leur harmonie subjective, mais qui doit

1. Kuno Fischer, *Kritik der Kantischen Philosophie*, p. 88.

avoir son principe d'explication dans les choses elles-mêmes. Nous pouvons donc conclure définitivement que Kant, lui aussi, a admis un principe objectif du Beau, que ce principe, il faut le chercher dans le domaine du supra-sensible, dans la région des choses en soi, dans la sphère de la liberté, dont la Beauté, pour Kant, n'est que l'apparition, n'est que le symbole.

C'est maintenant seulement que nous pouvons nous expliquer entièrement la théorie de l'Idéal que nous avons discutée dans un des chapitres précédents. Nous avions reproché à Kant de n'avoir admis d'idéal que de l'homme, alors qu'il nous avait paru possible d'imaginer des idéals de tout objet réductible à un concept. Nous comprenons maintenant que l'homme, le seul être qui, par la raison, puisse se déterminer à lui-même ses propres fins, la seule créature morale et libre, doive, pour Kant, incarner le véritable idéal du Beau, et que cet idéal doive consister dans l'expression du moral. La véritable beauté, pour Kant, la seule qui donne lieu à des jugements vraiment universels et positifs, est la beauté humaine dans laquelle transparaît la grandeur morale. Si maintenant on osait, d'après ce prototype de la beauté suprême, imaginer d'autres beautés, ce serait évidemment le criterium de l'expression de la moralité, de l'apparence de la liberté qui devrait nous guider. Un être serait beau si, sans pouvoir exprimer véritablement la liberté comme l'homme qui est le seul être libre et moral, sa forme nous invitait, nous obligeait, en quelque sorte, à lui *prêter* la liberté. Quand un être ou un objet ne nous apparaît pas comme servilement soumis aux lois de la matière; qu'il ne semble déterminé que par lui-même; que la forme qu'il revêt paraît l'expression spontanée de son essence, nous l'appelons libre tout en sachant qu'il n'a que l'apparence de la liberté, nous l'appelons beau. C'est, on le sait, le grand poète kantien Schiller qui a développé la théorie que nous esquissons ici, et qui a tiré des germes métaphysiques de la Critique du Jugement tous les fruits qu'elle contenait. Quelles que soient, d'ailleurs, les spécifications que l'on doive prêter au Beau objectif admis par Kant, il nous suffit d'avoir démontré que ce Beau objectif, il l'a véritablement admis.

III

En concevant la beauté comme l'apparence de la liberté, ou, d'après la formule de Kant, comme symbole de la moralité, nous

abordons ce que l'on peut appeler l'interprétation idéaliste de l'esthétique kantienne, Cette interprétation, nous le savons, n'est pas la seule à laquelle se soient arrêtés et aient eu raison de s'arrêter les critiques. D'une part, on a soutenu, et il était légitime de soutenir que, pour Kant, le Beau n'est que ce qui produit chez le spectateur un sentiment de plaisir désintéressé, universellement et nécessairement communicable, que, pour lui, le jugement esthétique, en tant qu'esthétique pur, n'a à se préoccuper en aucune façon de ce que doit être l'objet esthétique, de la fin particulière qu'il a à remplir, mais que toute théorie du Beau doit se borner à analyser le sentiment esthétique et à le différencier des sentiments analogues avec lesquels on pourrait être tenté de le confondre. Cette interprétation de l'esthétique kantienne est l'interprétation subjectiviste et sentimentaliste. D'autre part, on a soutenu tout aussi légitimement que Kant a recherché avant tout quels sont, dans l'objet, les éléments qui provoquent l'impression esthétique, et qu'il les a trouvés dans les rapports formels des éléments des objets, tels qu'ils se révèlent à nous par l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. Cette interprétation tout aussi légitime de l'esthétique kantienne que la première, est l'interprétation formaliste. Elle s'oppose directement et à l'esthétique sensualiste, qui fait résider le Beau uniquement dans les sensations agréables, et à l'esthétique idéaliste, en ce qu'elle fait résider le Beau dans de simples rapports formels et, qu'en apparence du moins, elle ne tient aucun compte du fond, du contenu, qu'exprime l'objet. Quant à savoir si le formalisme kantien est absolument subjectif, c'est une question difficile à déterminer. Sans doute, tous les rapports formels de coexistence ou de succession sont subjectifs en ce sens que ce ne sont que des déterminations de l'espace et du temps, formes subjectives de la sensibilité. Mais cela étant accordé, il n'en est pas moins certain que les groupements particuliers des sensations, leur rapport formel, ne dépendent en aucune façon du spectateur, et, qu'en ce sens, ces formes peuvent être dites objectives.

Nous venons de nous arrêter enfin à une troisième interprétation de l'esthétique kantienne, à l'interprétation idéaliste. Celle-ci s'oppose et au sensualisme, et au sentimentalisme, et au formalisme. Elle ne fait résider le Beau ni, comme le sensualisme, dans la sensation agréable, ni, comme le sentimentalisme, dans des sentiments sensibles, intellectuels et moraux, directs et associés, se fondant dans un sentiment unique de jouissance, ni, comme le formalisme, dans des rapports formels des objets révélés par l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. Pour elle, ce qui importe avant

tout, c'est le fond, c'est le contenu des objets, c'est ce qu'ils doivent exprimer et ce dont la forme sensible n'est que la manifestation. Le plaisir, tout comme l'élément formel, perd sa prépondérance esthétique, il ne fait qu'accompagner l'intuition de l'Idée, à l'idéalité et à l'infinité de laquelle il participe : c'est l'Idée qui devient le centre même de la théorie du Beau.

Qu'est-ce donc que l'Idée esthétique pour Kant? Nous l'en avons vu aborder la théorie à plusieurs reprises, sans qu'il fût arrivé, semble-t-il, à une conclusion concordante et satisfaisante. Tout d'abord, après avoir exclu du Beau toute idée de perfection médiate ou immédiate, après en avoir exclu tout concept de finalité réelle, il admet, dans le jugement sur la beauté adhérente, un concept de fin, déterminant ce que doit être la chose, ce en quoi réside sa perfection. Nous jugeons des objets de cette espèce d'après un prototype, un modèle suprême, qui est une pure Idée et que chacun d'entre nous doit tirer de lui-même. Cette Idée esthétique offre à la fois des points d'analogie et des points de disparité avec les Idées intellectuelles, concepts de la raison. Elle s'en rapproche en ce que, comme celles-ci, elle repose sur une Idée indéterminée de la raison, d'un maximum, mais elle s'en distingue en ce qu'elle ne peut pas être représentée par des concepts, mais seulement par une représentation particulière, et que, par conséquent, elle n'est pas une Idée de la raison, mais bien un idéal de l'imagination, qui est la faculté de représenter les objets.

Ensuite, après avoir fait de l'Idée esthétique un idéal de l'imagination et l'avoir différenciée ainsi de l'Idée intellectuelle, concept de la raison, il revient sur cette distinction et constate dans l'Idée esthétique deux éléments : l'Idée normale esthétique qui, elle, est une intuition particulière de l'imagination « représentant la règle de notre jugement sur l'homme, en tant qu'il appartient à une espèce », et l'*Idée de la raison* qui place dans les fins de l'humanité, en tant qu'elles ne peuvent être elles-mêmes représentées par les sens, le principe de notre jugement sur une forme par laquelle ces fins se manifestent, comme par leur effet, dans le monde phénoménal [1]. Nous savons par quel artifice psychologique Kant explique l'Idée normale esthétique, dont l'importance consiste à affirmer que tout objet beau doit être conforme à son genre, sans nous expliquer, d'ailleurs, la possibilité de la beauté caractéristique. Pour l'Idée esthétique proprement dite, elle consiste dans l'expression sensible d'idées morales, et elle suppose, d'une part, une grande puissance de l'imagination pour l'expression sensible des idées

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 239 ; Barni, t. I, p. 119.

morales, et, de l'autre, l'existence de ces idées morales. D'après cette première conception de l'Idée esthétique, celle-ci est donc, d'un côté, essentiellement une Idée de l'imagination qui n'emprunte à la raison que l'aspiration à un maximum, sans intervention aucune d'un élément moral, et, de l'autre, elle est avant tout une Idée de la raison, une Idée morale qui n'a besoin de l'imagination que pour être rendue sensible, que pour pouvoir être incarnée dans une représentation corporelle.

Lorsque, dans la théorie du génie, Kant revient aux Idées esthétiques, il semble oublier complètement l'un des deux sens qu'il a donnés à l'Idée esthétique, le sens d'Idée normale. L'Idée esthétique est une représentation de l'imagination qui évoque beaucoup de pensées sans que pourtant aucune pensée déterminée puisse lui être adéquate, et, en ce sens, loin d'être identique à l'Idée rationnelle, elle constitue jusqu'à un certain point l'inverse de cette Idée, puisque celle-ci, au lieu d'être une représentation de l'imagination, pour laquelle il est impossible de trouver un concept adéquat, est au contraire un concept pour lequel il est impossible de trouver une représentation de l'imagination correspondante, une intuition adéquate. Ce qui en fait une Idée — et c'était là une des caractéristiques de l'Idée esthétique normale — c'est la tendance vers un maximum, vers quelque chose qui dépasse les limites de l'expérience, vers la représentation d'Idées intellectuelles. Mais, d'autre part, c'est une Idée esthétique, c'est-à-dire une représentation, une intuition, un idéal de l'imagination et non pas une Idée de la raison qui, d'une part, cherche à rendre sensibles, à incarner dans une intuition, des choses qui ne peuvent pas être représentées d'une façon adéquate — comme le royaume des bienheureux, l'enfer, l'éternité, la création — et qui, de l'autre, quand elle représente non plus des êtres invisibles, mais des choses dont elle emprunte le concept à l'expérience — comme la mort, les vices, les vertus, l'amour, la gloire — sait les transporter au delà de l'expérience et les représenter avec une perfection dont la nature réelle n'offre pas d'exemple. L'Idée esthétique entretient donc avec les Idées de la raison un double rapport. D'une part, elle cherche comme celles-ci à dépasser l'expérience en provoquant, à propos d'une représentation donnée, une si grande multitude et une si grande variété de représentations qu'aucun concept ne peut leur correspondre, et, de l'autre, elle représente sensiblement des Idées rationnelles, non pas directement mais indirectement, par des *attributs* esthétiques, c'est-à-dire par des représentations qui, sans pouvoir représenter directement des choses qui se refusent à toute représentation, y font cependant penser : l'aigle avec la foudre

entre ses serres représentant Jupiter, le paon Junon, une belle soirée la fin d'une belle vie, etc.

Enfin, dans la Dialectique, Kant insiste plus longuement sur les Idées esthétiques, et tente de les différencier définitivement des Idées de la raison. Une Idée en général est une représentation qui est rapportée à un objet en tant qu'elle ne peut jamais devenir une connaissance de cet objet ; elle peut maintenant être rapportée à un objet en tant que celui-ci est une intuition ou en tant qu'il est un concept, et elle peut y être rapportée suivant un principe subjectif ou suivant un principe objectif. Quand elle est rapportée à un objet en tant qu'il est intuition, d'après un principe purement subjectif, c'est-à-dire d'après la concordance de l'imagination et de l'entendement, elle est esthétique. Quand elle est rapportée à un objet en tant qu'il est concept, et suivant un principe objectif, c'est une Idée de la raison. En aucun cas l'Idée ne peut être une connaissance, l'Idée esthétique étant une intuition de l'imagination pour laquelle il n'y a pas de concept adéquat, et l'Idée rationnelle contenant un concept, le concept du supra-sensible, pour lequel il n'y a pas d'intuition appropriée. L'Idée esthétique est donc une représentation *inexponible* de l'imagination et l'Idée rationnelle un concept *indémontrable* de la raison. L'Idée rationnelle, contenant le concept du substratum supra-sensible de tous les phénomènes en général et celui de la liberté transcendentale, ne peut pas être démontrée, c'est-à-dire donnée dans l'intuition, et l'Idée esthétique, contenant une multitude et une variété de représentations de l'imagination qui dépassent le concept, ne peut pas être ramenée à un concept, est par conséquent une représentation inexponible de l'imagination. C'est grâce à cette distinction entre l'Idée esthétique et l'Idée de la raison, dans son double rôle de raison intellectuelle et de raison morale, que Kant obtient les trois grandes Idées que nous avons distinguées tout à l'heure avec lui, l'Idée du supra-sensible en général, en tant que substratum de la nature, l'Idée du supra-sensible comme principe des fins de la liberté, et l'Idée du supra-sensible comme principe de la finalité subjective de la nature pour notre faculté de connaître.

Enfin, après avoir essayé de distinguer ici l'Idée esthétique des Idées de la raison, il semble qu'à la fin de la Dialectique Kant revienne sur cette distinction en faisant du Beau, c'est-à-dire de l'expression des Idées esthétiques, le symbole de la moralité, si bien que le point de vue esthétique et le point de vue moral, que Kant s'était efforcé de séparer, semblent se confondre.

Et ce n'est pas tout. Le terme d'Idée, dont nous essayons ici de

discerner le sens véritable, n'intervient pas seulement dans les passages de la Critique du Jugement que nous venons de citer. Le problème principal de l'esthétique de Kant consiste, nous le savons, à tenter d'expliquer comment le jugement esthétique, tout en se fondant sur le sentiment, peut cependant prétendre à l'universalité et à la nécessité. Nous avons montré les différentes solutions que Kant donne à cette question, et dont la plus simple est celle de la déduction : étant donné que le sentiment esthétique est le sentiment qui accompagne l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, étant donné que cette harmonie est la condition subjective de la faculté de juger en général, et que ces conditions subjectives doivent être identiques chez tous les hommes, le sentiment esthétique doit pouvoir être communiqué universellement et nécessairement. Cette faculté de pouvoir être communiquée universellement et nécessairement suppose ce que Kant appelle le sens commun ou précisément le sens commun esthétique. Il semblerait que la déduction eût démontré d'une façon tout à fait suffisante l'existence de ce sens commun. Or, il n'en est rien. Déjà, dans les paragraphes relatifs à la modalité du jugement du goût, Kant fait observer que le sens commun n'affirme pas que le jugement esthétique de tous les autres sur un objet déterminé *sera* d'accord avec le nôtre, mais bien seulement qu'il *devra* être d'accord, de telle sorte que le sens commun n'a qu'une valeur exemplaire, n'est qu'une règle *idéale*, et que le principe du jugement esthétique n'est universel que subjectivement, c'est-à-dire n'est qu'une *Idée* considérée comme nécessaire pour chacun. Ensuite, tout en constatant que nous supposons un sens commun esthétique, Kant se demande s'il y a réellement un tel sens commun comme principe constitutif de la possibilité de l'expérience, ou si c'est un principe plus élevé encore de la raison qui nous impose comme principe régulatif de produire en nous un tel sens commun en vue de fins plus hautes, c'est-à-dire si le goût est une faculté originale et naturelle ou seulement l'*Idée* d'une faculté artificielle et qu'il faut acquérir, si bien que la prétention du jugement de goût à l'assentiment universel ne soit qu'un ordre de la raison, *Vernunftforderung,* de produire un tel accord de sentiments, et que le *devoir*, *das sollen*, c'est-à-dire la nécessité objective de l'accord du sentiment de chacun avec le nôtre, ne signifie que la possibilité d'arriver à cet accord, et que le jugement de goût ne fasse que proposer un exemple de l'application de ce principe. Kant ne répond pas immédiatement à la question très importante qu'il pose ici. Il la reprend tout d'abord dans la déduction, où il affirme, non plus hypothétiquement mais absolument, que le sens commun

n'est que l'*Idée* d'un sens commun à tous, *gemeinschaftlichen Sinnes*, c'est-à-dire d'une faculté de juger qui, dans sa réflexion, songe *a priori* à la représentation de tous pour comparer en quelque sorte son jugement avec toute la raison humaine. Ce n'est que dans la Dialectique que nous trouvons la solution de la question. Après avoir affirmé que le jugement du goût ne se fonde que sur le sentiment, et sur aucune espèce de concept, quel qu'il fût, Kant reconnaît que, pour sauvegarder l'universalité et la nécessité de ce jugement, il faut cependant qu'il se fonde sur un concept. Seulement ce concept n'est pas un concept déterminé par l'intuition; il ne fait rien connaître, il est impossible d'en tirer aucune preuve pour le jugement du goût. Ce concept est le concept pur que la raison nous donne du supra-sensible servant de fondement à l'objet, et aussi au sujet jugeant considéré comme phénomène. Puis, après n'avoir parlé que du supra-sensible en général, Kant détermine ce concept comme celui d'un certain principe en général de la finalité subjective de la nature pour le Jugement. Ensuite, se tournant vers le sujet, et constatant que c'est le génie, c'est-à-dire la nature du sujet, qui produit les Idées esthétiques, il montre que les canons des Beaux-Arts ne sont pas des règles et des concepts déterminables, mais jaillissent de ce qui est nature dans le sujet, c'est-à dire du substratum supra-sensible de toutes ses facultés, que nul concept de l'entendement ne peut atteindre, par conséquent de ce qui fait de la concordance de toutes nos facultés de connaître le dernier but donné à notre nature par l'intelligible.

Nous venons de rassembler tous les textes relatifs aux Idées esthétiques. Il s'agit maintenant de les discuter et de montrer comment, par l'introduction des Idées, l'esthétique kantienne a entièrement changé de direction et de portée, et de subjectiviste, de sentimentaliste et de formaliste, est devenue idéaliste; comment, malgré toutes les barrières que Kant a élevées entre l'Idée du Beau et l'Idée du bien, son idéalisme esthétique est en dernière analyse un idéalisme éthique; comment enfin, malgré sa théorie de l'idéalisme de la finalité de la nature, l'idéalisme esthétique auquel il aboutit conduit à l'existence objective de la beauté, et comment cette existence objective, le monisme, le panthéisme seul est capable de l'expliquer.

La théorie des Idées en général est à la fois l'une des plus importantes et des plus difficiles de la philosophie kantienne. Nous savons que de même que les catégories sont les formes, les lois nécessaires de l'entendement, les Idées sont les formes, les lois nécessaires de la raison. Les différentes synthèses du divers qu'in-

carnent les catégories réapparaissent dans la sphère des Idées ; seulement là la synthèse s'opère sous le point de vue de l'unité absolue de l'inconditionnel : les synthèses contenues dans les catégories, projetées dans l'indéfini, voilà les Idées. Une Idée, d'après la Critique de la Raison pure, est un concept de la raison pure, est ce qui dépasse infiniment l'expérience, ce à quoi aucun objet ne peut correspondre, ce qui n'est jamais, mais ce qui doit être réalisé, en un mot une fin que la raison, qui vise toujours l'absolue totalité, ne peut jamais atteindre, mais à laquelle elle ne peut laisser que d'aspirer.

Cette caractéristique de l'Idée rationnelle vaut en somme pour l'Idée esthétique. Elle aussi, en tant qu'idéal, en tant que création maîtresse du génie, en tant, enfin, que fondement dernier de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique, aspire à l'inconditionnel, vise à un maximum qu'il lui est impossible de réaliser, mais auquel elle tend de par une loi inhérente à la raison esthétique. L'idéal, le génie, l'universalité et la nécessité sont des Idées, c'est-à-dire des fins que la raison impose à l'homme comme des devoirs, comme des impératifs. Le but dernier de la raison pure est la systématisation de toutes nos facultés, et cette systématisation la raison l'a réalisée et dans le domaine de la nature et dans le domaine de l'action. Il a fallu que le troisième grand domaine que Kant avait découvert dans l'âme humaine, le domaine du sentiment esthétique, fût, lui aussi, systématisé, et dans le domaine du sentiment, comme dans ceux de la connaissance et de la volonté, c'est l'Idée du substratum intelligible, c'est-à-dire l'Idée de quelque chose de supra-sensible, dont le concept n'est qu'une Idée et ne peut donner lieu à une véritable connaissance, qui a permis à Kant de réaliser son dessein. L'antinomie à laquelle donne lieu le jugement esthétique nous contraint, tout comme les antinomies auxquelles aboutissent la raison pure théorique et la raison pure pratique, « à voir au delà du sensible et à chercher dans le supra-sensible le point de réunion de toutes nos facultés *a priori*, puisqu'il ne reste pas d'autre moyen de mettre la raison d'accord avec elle-même. » Ce supra-sensible Kant le définit ce qui sert de fondement et à l'objet et au sujet qui juge du Beau. La caractéristique qu'il en esquisse ne contient tout d'abord aucun élément éthique, ni surtout aucun élément objectif. D'une part, en effet, ce supra-sensible peut être considéré d'après Kant comme le « substratum supra-sensible de l'humanité », et, de l'autre, il affirme qu'il ne peut pas y avoir de principe objectif et déterminé du Beau, mais que c'est seulement le principe subjectif, l'Idée indéterminée du supra-sensible en *nous*, qui est la seule clé dont

on puisse se servir à l'égard de la faculté du goût, dont les sources nous sont inconnues à nous-mêmes.

Seulement Kant ne s'est pas arrêté à cette conception purement esthétique de l'Idée. D'un côté il l'a moralisée, et, de l'autre, il l'a objectivée. Pour la moralisation progressive de l'Idée esthétique, des textes bien connus, que nous avons eu maintes fois l'occasion de citer dans le cours de notre travail, nous la révèlent clairement. Tout d'abord le jugement esthétique devient l'analogue du jugement moral : le goût nous permet de passer sans un saut trop brusque de l'attrait des sens à un intérêt moral habituel, en représentant l'imagination, dans sa liberté, comme pouvant être déterminée d'une manière concordante avec l'entendement, et en apprenant à trouver, même dans des objets des sens, une satisfaction libre et indépendante de tout attrait sensible : la liberté de l'imagination est mise ici expressément au service de l'intérêt moral. Puis le Beau se confond tout à fait avec le moral, puisque Kant affirme nettement que le Beau est le symbole de la moralité, et que c'est seulement sous ce point de vue qu'il plaît et qu'il prétend à l'assentiment universel. On ne saurait confesser plus nettement que le plaisir esthétique est en dernière analyse un plaisir moral, et que les racines du Beau et du bien se confondent. Après avoir affirmé que l'intelligible que le goût a en vue est la systématisation de toutes nos facultés de connaître supérieures, il affirme maintenant que l'intelligible que le goût a en vue c'est la moralité, et que c'est vers elle que conspirent nos facultés de connaître supérieures [1].

Donc le Beau est assimilé en dernière analyse à la moralité, l'Idée esthétique à l'Idée éthique. Cette réduction du domaine du Beau au domaine moral est extrêmement importante, vu que si c'était là la pensée définitive de Kant, tout le laborieux échafaudage de son esthétique s'écroulerait, et l'on comprend qu'un apologiste aussi convaincu de cette esthétique que Hermann Cohen se soit demandé pourquoi Kant, après avoir transformé le Beau en symbole de la moralité, n'a pas abandonné toute son œuvre ou plutôt ne l'a pas recommencée. Mais est-ce bien là la pensée définitive de Kant? Ne peut-on pas opposer au texte, qui proclame le symbolisme éthique de la beauté, des textes contraires, et notamment celui que nous avons cité et dans lequel Kant affirme que « le sentiment du Beau n'est pas seulement (comme il l'est en effet) spécifiquement différent du sentiment moral, mais aussi que l'intérêt qu'on y peut attacher s'accorde difficilement avec l'inté-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 364, 365 ; Barni, t. I, p. 336, 337. Cf. Hermann Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik*, p. 218, 219, 270, 271.

rêt moral et qu'il n'y a point entre eux d'affinité intérieure » ? Ne peut-on pas surtout faire observer avec H. Cohen que, immédiatement après avoir semblé réduire le Beau à la moralité, et qu'après avoir affirmé que le jugement esthétique se donne à lui-même sa loi comme fait la raison relativement à la faculté de désirer, il continue en disant « que par cette possibilité intérieure qui se manifeste dans le sujet comme par la possibilité extérieure d'une nature qui s'accorde avec la première, le Jugement se voit lié à quelque chose qui se révèle dans le sujet même et en dehors du sujet, et qui n'est ni nature ni liberté, mais qui est lié au principe de cette dernière, c'est-à-dire avec le supra-sensible dans lequel la faculté théorique se confond avec la faculté pratique d'une manière inconnue mais semblable pour tous. » Ce texte ne contredit-il pas d'une façon flagrante celui qui le précède immédiatement, et le jugement du goût devant se rapporter à ce qui n'est « ni nature, ni liberté », n'apparaît-il pas clairement que l'intelligible que le goût a en vue n'est pas l'intelligible moral ? La vérité nous paraît être que, sur cette question comme sur beaucoup d'autres, Kant n'est pas arrivé à des conclusions concordantes : les points de vue subjectiviste et sentimentaliste, formaliste et idéaliste, cheminent parallèlement dans son œuvre, sans qu'il apparaisse clairement lequel, dans la pensée de notre philosophe, doive l'emporter définitivement sur les deux autres.

D'ailleurs, au point de vue du problème particulier qui nous occupe, au point de vue de l'objectivité du Beau, la réduction de la beauté à la moralité n'a aucune importance. En effet, l'Idée de la liberté à laquelle se réduit la moralité n'est pas, elle non plus, dans la pensée de Kant, quelque chose d'objectif : elle aussi n'est qu'une clé servant à déchiffrer un mystère dont nous devons « comprendre l'incompréhensibilité [1] ». Nous avons donc à rechercher comment de l'Idée subjective, forme de la raison, il est possible de passer à ce qui pour Kant est seul objectif, c'est-à-dire à la chose en soi. Nous commencerons par soumettre à cette enquête les Idées rationnelles de la raison pure sur lesquelles Kant a plus longuement insisté que sur les Idées esthétiques, nous montrerons ensuite que les résultats auxquels nous serons parvenus pour les Idées rationnelles valent pour les Idées esthétiques.

Et tout d'abord répétons que Kant, quoi qu'on ait dit, quoi qu'il ait dit lui-même, n'a jamais songé à contester sérieusement l'existence objective des choses. Dans l'opuscule « Sur une découverte par laquelle toute critique nouvelle de la raison pure est inutile

1. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Hartenstein, t. IV, p. 311, et Herm. Cohen, *op. cit.*, p. 219.

grâce à une critique plus ancienne » dirigé contre Eberhard, il affirme que la raison pure a soutenu littéralement et d'une façon répétée que les dernières causes objectives de l'espace et du temps sont des choses en soi[1]. Et cela est parfaitement exact. La Critique de la Raison pure admet en effet tout naturellement que, les phénomènes n'étant que de simples représentations, il faut qu'ils aient des causes qui ne soient pas elles-mêmes des phénomènes, et la Préface de la deuxième édition dit en propres termes qu'il serait absurde d'admettre des phénomènes ou des apparences, sans qu'il y ait rien qui apparaisse, *denn sonst würde der ungereimte Satz daraus folgen, dass Erscheinung ohne Etwas wäre, was da erscheint*[2]. Sans doute, nous n'ignorons pas les textes contraires qu'on pourrait opposer à ceux que nous venons de citer. Nous nous rappelons parfaitement que Kant commence par soutenir que la chose en soi n'a qu'une signification négative, un sens problématique, et que la seule caractéristique certaine qu'on puisse en donner, c'est qu'elle est située tout à fait en dehors du domaine des intuitions sensibles, et que, par conséquent, nulle intuition ne peut lui correspondre d'une façon adéquate. Nous savons qu'en réalité Kant n'a pas le droit d'affirmer l'existence objective de choses en soi, et, qu'en l'affirmant, il applique, comme l'a magistralement démontré Volkelt, que nous suivrons dans toute cette discussion, aux choses en soi des catégories, les concepts de réalité et de causalité, ce qui contredit manifestement tous les principes directeurs de la Critique de la Raison pure[3]. Nous avons à faire ici à une de ces contradictions dont nous avions rencontré un si grand nombre dans l'esthétique kantienne, et qui s'expliquent, ici comme là, par la largeur de l'intelligence de Kant, qui répugnait à donner à des problèmes infiniment complexes une solution unique. Kant qui, dans sa discussion de la preuve ontologique de l'existence de Dieu, a séparé avec tant de pénétration la sphère de la pensée de la sphère de l'existence, confond, en réalité, à chaque instant ces deux domaines. Lui aussi, conclut de la nécessité où nous sommes de penser un objet, à la nécessité de l'existence de cet objet[4]. De ce que notre raison nous interdit de nous arrêter au conditionné, et nous oblige à remonter

1. *Ueber eine Entdeckung nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll*, Hartenstein, t. VI, p. 23 et suivantes.

2. *Critique de la Raison pure*, préface de la 2e édition, Hartenstein, t. III, p. 23; Barni, t. I, p. 31.

3. J. Volkelt, *Immanuel Kants Erkenntnisstheorie nach ihren Grundprincipien analysirt*, Leipzig, 1879, p. 93 et suiv.

4. J. Volkelt, *op. cit.*, p. 103 à 109 et Ernest Laas, *Kants Analogien der Erfahrung*, Berlin, 1876, p. 34 à 45, cité par Volkelt.

toujours d'un conditionné à un autre conditionné jusqu'à ce que nous atteignions une cause définitivement inconditionnée, Kant conclut que cet inconditionné, que la chose en soi existe réellement. Elle existe si réellement que c'est elle qui explique la possibilité de la connaissance : la chose en soi affecte, *afficirt*, la sensibilité, et nous fournit ainsi la matière des intuitions empiriques, si bien que les phénomènes extérieurs résultent en dernière analyse de l'action commune de la chose en soi ou des choses en soi — Kant ne se prononce pas définitivement sur le nombre des choses en soi — et de la sensibilité du sujet.

Nous avons cité déjà la démonstration que propose Kant de l'existence objective des choses en soi dans sa réfutation de l'idéalisme. Nous avons vu qu'il part du concept du permanent. Nous avons distinctement conscience de notre existence dans le temps. Or, cette détermination du temps suppose quelque chose de permanent dans la conception, et ce permanent ne peut pas être en nous, parce que notre existence dans le temps doit être déterminée précisément par lui. Par conséquent, la perception de ce permanent est seulement possible par une *chose* en dehors de nous, et non plus seulement par la *représentation* d'une chose en dehors de nous. Là encore, nous l'avons vu, Kant se contredit ouvertement, là encore il confond la nécessité de penser une *chose* avec l'existence de cette chose, vu que si l'on peut concéder que toute détermination temporelle implique quelque chose de permanent, rien ne nous prouve que ce permanent doive être, comme l'affirme Kant, sans preuve, en dehors de nous et non en nous.

Cette chose en soi, ce noumène, Kant, après avoir déclaré qu'il est absolument inconnaissable et purement problématique et limitatif, et qu'il ne doit être entendu que dans le sens négatif, il lui donne en réalité des déterminations positives. « Si par noumène nous entendons une chose en tant qu'elle n'est pas *un objet de notre intuition sensible,* en tant que nous faisons abstraction de notre manière de la percevoir, cette chose est alors un noumène dans le sens négatif ». Mais il ajoute : « Mais si nous entendons par là l'objet d'une *intuition non sensible*, nous admettons un mode particulier d'intuition, à savoir l'intuition intellectuelle, mais qui n'est point le nôtre et dont nous ne pouvons pas même apercevoir la possibilité ; ce serait alors le noumène dans le sens positif[1] ». Les choses en soi, les noumènes, les *intelligibilia*, dans le sens positif, sont des objets qui sont uniquement objets de l'entendement, et qui néanmoins peuvent être objets d'une in-

1. *Critique de la Raison pure*, 2e édit., Hartenstein, t. III, p. 219 ; Barni, t. I, p. 318.

tuition pure bien que non sensible « coram intuitu intellectuali » [1].

Sans doute, le noumène, entendu dans le sens positif, Kant ne l'affirme pas comme réalité, mais seulement comme problème. Pour me permettre d'affirmer « qu'un noumène signifie un objet véritable, distinct de tous les phénomènes, il ne suffit pas que j'affranchisse ma pensée de toutes les conditions de l'intuition sensible, il faut encore que je sois fondé à admettre une autre espèce d'intuition que cette intuition sensible, sous laquelle un objet de ce genre puisse être donné... Nous n'avons pas pu, il est vrai, démontrer plus haut que l'intuition sensible est la seule intuition possible en général ; nous avons simplement démontré qu'elle est la seule possible pour nous, mais nous n'avons pas pu démontrer non plus qu'une autre espèce d'intuition encore est possible, et bien que notre pensée puisse faire abstraction de la sensibilité, il s'agit toujours de savoir si ce ne serait pas là une simple forme d'un concept, ou si, après cette séparation, il reste encore un objet [2] ».

Le noumène n'est donc possible dans le sens positif que sous la supposition d'un entendement pur, c'est-à-dire d'un entendement dénué de tout élément sensible, purifié de toute matière et capable de se créer un contenu par sa seule spontanéité; et d'une intuition intellectuelle, c'est-à-dire d'un entendement percevant directement comme la sensibilité, et d'une sensibilité pensant discursivement, créant des concepts, comme l'entendement. Il s'agit de savoir si cette supposition de l'entendement pur, de l'intuition intellectuelle a paru admissible à Kant. Il nous semble que là-dessus l'avis de Kant a quelque peu varié de la première à la seconde édition de la Critique de la Raison pure. Dans la première, nous l'avons vu, il admet la possibilité, la non-contradiction de l'entendement pur et de l'intuition intellectuelle. Il accorde qu'il est impossible de démontrer que l'intuition sensible soit la seule possible pour nous, et il accorde que l'usage pur des catégories, s'il n'a aucune valeur objective, puisque dans ce cas la catégorie ne se rapporte à aucune intuition qui puisse recevoir d'elle l'unité de l'objet, est cependant possible, c'est-à-dire sans contradiction [3]. Dans la seconde édition il est beaucoup plus catégorique, et dit que si nous admettons « l'objet d'une intuition non sensible, nous admettons un mode particulier d'intuition, à savoir l'intuition intellectuelle, qui n'est point le nôtre et dont nous ne pouvons pas

1. *Critique de la Raison pure*, 1re édit., Hartenstein, t. III, p. 216 et 217, note ; Barni, t. I, p. 314, 315, note.
2. *Ibid.*, 1re édition, Hartenstein, t. III, p. 218, note ; Barni, t. I, p. 316, 317, note.
3. *Ibid.*, Hartenstein, t. III, p. 218, note ; Barni, t. I, p. 317, note.

même apercevoir la possibilité [1] », ce qui est en contradiction ouverte avec le texte que nous venons de citer. Dans la première Introduction de la Critique du Jugement il revient sur la question, et traite assez dédaigneusement la conception, d'après laquelle il n'y aurait pas d'intuition différant des concepts, et qui, par conséquent, est obligée d'admettre une intuition intellectuelle, de mystique [2]. Dans la Critique du Jugement téléologique, Kant semble changer d'avis et admet, pour expliquer la finalité objective, la possibilité d'une intuition entièrement spontanée, d'une intuition intellectuelle. En effet, après avoir constaté que notre entendement est une faculté de concepts, c'est-à-dire un entendement discursif, pour lequel l'espèce et la différence des éléments particuliers qu'il trouve dans la nature et qu'il peut ramener à ses concepts, sont contingentes, il continue dans ces termes : « mais comme l'intuition appartient aussi à la connaissance, et qu'une faculté qui consisterait dans une *intuition entièrement spontanée* serait une faculté de connaître distincte et tout à fait indépendante de la sensibilité, et, par conséquent, un entendement dans le sens le plus général du mot, on peut aussi concevoir (d'une manière négative, c'est-à-dire comme un entendement qui n'est pas discursif) un *entendement intuitif*..... [3] ». Voilà donc l'intuition intellectuelle, dont Kant soutenait plus haut l'inconcevabilité, déclarée tout au contraire comme parfaitement concevable.

En résumé, il résulte clairement des textes que nous venons d'étudier que Kant n'est pas arrivé à une solution catégorique du problème de la possibilité et de la concevabilité de l'entendement pur, et de l'intuition intellectuelle. Il nous semble avec Volkelt qu'au fond, dans son for intérieur, Kant a admis des choses en soi comme objets de l'entendement pur, et que, s'il n'a pas soutenu positivement l'existence d'un entendement intuitif, il a admis que la chose en soi correspond aux fonctions spontanées des catégories, et doit, par conséquent, dans son essence, correspondre à l'entendement pur. Aussi appelle-t-il la chose en soi un intelligible ou un noumène, et emploie-t-il indifféremment les termes de « choses comme elles sont en elles-mêmes » et « choses comme l'entendement pur pourrait les connaître » ou « objets de l'entendement pur ». Ce noumène identique avec la chose en soi, dont Kant admet indubitablement l'existence, est très difficile à distinguer du noumène problématique dans le sens positif. En

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 219 ; Barni, t. I, p. 318.
2. *Ueber Philosophie überhaupt*, Hartenstein, t. VI, p. 391, 392.
3. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 419 et 431 ; Barni, t. II, p. 88, 89 et 110.

effet, tout ce qui n'est pas objet d'une intuition sensible est, pour Kant, l'objet de l'entendement purifié de toute intuition sensible, c'est-à-dire de l'entendement pur, et c'est surtout dans la première édition que l'on remarque la tendance de Kant à soumettre la chose en soi aux déterminations de la pensée pure et spontanée. On pourrait être tenté, au premier abord, d'appliquer à cette chose en soi les catégories. Mais cela est impossible. En effet, « toutes nos représentations sont dans le fait rapportées à quelque objet par l'entendement, et comme les phénomènes ne sont rien que des représentations, l'entendement les rapporte à quelque chose comme à un objet de l'intuition sensible, mais ce *quelque chose* n'est sous ce rapport que l'objet transcendental. Or, par là, il faut entendre quelque chose $= x$ dont nous ne pouvons rien savoir (d'après la constitution actuelle de notre entendement) mais qui ne fait que servir comme *corrélatif de l'unité de l'aperception* à l'unité des éléments divers dans l'intuition sensible, à cette unité au moyen de laquelle l'entendement unit ces éléments en un concept d'objets[1]. »

Nous obtenons ainsi une détermination de la chose en soi qui n'est plus ni problématique ni négative. La chose en soi est le corrélatif du fondement dernier de notre entendement, de l'aperception transcendentale. C'est là une détermination positive qui nous permet d'espérer de soulever un coin du voile impénétrable dans lequel Kant a enveloppé la chose en soi. Étant le corrélatif de l'aperception transcendentale, elle doit entretenir avec elle des rapports beaucoup plus étroits qu'avec toutes les autres manifestations du monde sensible. Et, en effet, après avoir fait de la chose en soi le « correlatum » de l'unité de l'aperception, il continue dans ces termes : « cet objet transcendental ne peut nullement se séparer des données sensibles, puisqu'alors il ne resterait plus rien qui servît à le concevoir. Il n'est donc pas un objet de la connaissance en soi, mais seulement la représentation des phénomènes sous le concept d'un objet en général, déterminable par ce qu'il y a en eux de divers[2] ». Ne peut-on pas conclure de ce texte ce qu'en a conclu Volkelt, à savoir que la chose en soi entretient les mêmes rapports avec les phénomènes que l'aperception transcendentale, et que si celle-ci organise le divers de l'intuition et en fait, grâce à sa liaison, des objets, ce divers a déjà subi une organisation, une liaison de la chose en soi ? D'après cette conception la chose en soi aurait donc une fonction unificatrice, une fonction

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 217, note ; Barni, t. I, p. 315, 316, note.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. III, p. 217, note ; Barni, t. I, p. 316, note.

synthétique, semblable à celle de l'aperception transcendentale. L'aperception transforme par ses synthèses les phénomènes en objets ; tout de même la chose en soi jouerait vis-à-vis des phénomènes le rôle d'un concept, « d'un objet en général », si bien que l'on pourrait supposer que l'aperception transcendentale ne peut unir le divers de l'intuition qu'à la condition que ce divers ait déjà reçu une première liaison de la sphère de la chose en soi [1].

A y regarder de près, la première rédaction de la déduction transcendentale arrive déjà au même résultat. En effet, là, Kant définit l'objet, l'X, qui correspond au divers de nos représentations, « ce qui s'oppose à ce que nos connaissances soient déterminées au hasard ou arbitrairement, et ce qui fait qu'elles sont déterminées *a priori* d'une certaine façon, puisque, en devant se rapporter à un objet, elles doivent aussi nécessairement s'accorder entre elles relativement à cet objet, c'est-à-dire avoir cette unité qui constitue le concept d'un objet [2]. » Or, l'objet, l'X, est la chose en soi et, par conséquent, nous pouvons appliquer à la chose en soi ce qu'il dit de l'objet. Cet objet et, par conséquent, aussi la chose en soi, est le corrélatif de l'unité de l'aperception transcendentale. Il permet à l'aperception d'unir et d'organiser les phénomènes, parce qu'il les a déjà préalablement organisés et unis. On peut donc conclure avec Benno Erdmann, qu'au point de vue de l'organisation de la connaissance, les fonctions de la chose en soi coïncident absolument avec les fonctions de l'aperception : ce que l'aperception fait en deçà de l'expérience, la chose en soi le fait au delà [3]. La chose en soi semble comme un dédoublement de l'aperception transcendentale, et le rôle unificateur et organisateur de cette dernière menace de perdre tout caractère primordial et original. En effet, si la conception que nous esquissons est légitime, l'aperception transcendentale n'est plus que l'image subjective de l'unité réelle et fondamentale de la chose en soi, et l'on comprend que Riehl ait pu soutenir qu'en dernière analyse c'est la chose en soi qui crée les lois de la liaison et de la reproduction des phénomènes, que la fonction organisatrice de l'aperception resterait tout à fait indéterminée et purement formelle, si même en dehors de la fonction unificatrice de la conscience, il n'y avait pas une liaison déterminée des phénomènes [4].

1. J. Volkelt, *I. Kants Erkenntnisstheorie nach ihren Grundprincipien analysirt*, p. 109 à 115.

2. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 570. La traduction de ce passage dans Barni, t. II, p. 418, est absolument erronée.

3. Benno Erdmann, *Kants Kriticismus*, p. 28, cité par Volkelt.

4. Riehl, *Der philosophische Kriticismus*, t. I, p. 382 et 401, cité par Volkelt, *op. cit.*, p. 115.

Sans doute, nous n'ignorons pas tous les textes qui militent contre cette interprétation. Nous nous rappelons que Kant a dit et répété « qu'un objet différant de nos représentations n'est rien pour nous », que « l'unité nécessaire pour qu'il y ait un objet ne peut être autre chose que l'unité formelle de la conscience dans la synthèse du divers de la représentation. » Nous savons que dans toute la déduction, excepté dans les passages que nous avons cités, l'aperception transcendentale nous est représentée comme la cause réelle et unique de la liaison des représentations d'après des lois, comme ce qui explique que notre âme n'est pas remplie d'une cohue de phénomènes, d'un jeu aveugle de représentations. et que Kant dit en propres termes que « c'est nous-mêmes qui introduisons l'ordre et la régularité dans les phénomènes que nous appelons nature, et que, sans l'entendement, il n'y aurait pas de nature, il n'y aurait pas d'unité synthétique du divers des représentations d'après des règles [1]. » Mais, d'autre part, les textes que nous avons cités plus haut sont tout aussi incontestables, et s'il ressort de la doctrine kantienne que ce sont les fonctions unificatrices de notre conscience, et avant tout l'unité de l'aperception transcendentale, qui sont la cause unique de l'ordre et de la liaison des phénomènes de la nature, nous avons le droit de conclure que Kant a soutenu en même temps que c'est au contraire la chose en soi qui unit et organise les phénomènes, et que, par conséquent, la chose en soi qui devait rester absolument inconnue pour nous, qui ne devait être qu'une Idée problématique et négative, nous est connue d'une certaine manière et nous est représentée comme quelque chose de positif et de déterminé.

Nous arrivons à la même conclusion si, de la chose en soi, fondement de la nature extérieure, nous nous tournons vers la chose en soi, fondement dernier de la nature intérieure, vers le Moi. Le Moi, lui aussi, comme toute chose en soi, devrait nous rester profondément inconnu. Nous avons déjà eu l'occasion de traiter cette question et de montrer que Kant soutient avec la dernière énergie que, de même que les sens extérieurs nous représentent les choses, non telles qu'elles sont mais telles qu'elles nous apparaissent, de même le sens intérieur nous représente à nous-mêmes tels que nous nous apparaissons et non tels que nous sommes. On pourrait supposer que l'aperception transcendentale, le « je pense » nous fait connaître notre Moi tel qu'il est en lui-même, mais il n'en est rien, et toute la critique de la psychologie rationnelle vise à prouver que la chose en soi, fondement de la fonction pure du

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 571, 575, 582 ; Barni, t. II, p. 418, 423, 431.

Moi, reste absolument inconnaissable. Seulement, là encore, Kant n'est pas resté absolument fidèle à sa théorie primitive. S'il ne soutient pas que le « je pense » est une chose en soi, il semble tout au moins en faire quelque chose d'intermédiaire entre cette chose en soi et les phénomènes. En effet, dans la deuxième rédaction de la déduction, il dit en propres termes que « dans la synthèse transcendentale de la diversité des représentations en général et, par conséquent, dans l'unité synthétique originaire de l'aperception, je n'ai pas conscience de moi tel que je m'apparais, ni tel que je suis en moi-même, mais j'ai seulement conscience *que* je suis [1]. » Il dit de plus que l'homme ne se connaît pas seulement par les sens mais aussi « par simple aperception » et dans ce dernier cas non comme phénomène, mais comme un « objet seulement intelligible ». Il parle du Moi comme du « sujet des pensées » et de la « cause de la pensée », termes qui ne peuvent pas désigner les catégories de la substance et de la cause, puisque celles-ci ne se rapportent qu'à l'intuition sensible. Relevons enfin des assertions comme celles-ci : « dans la conscience de moi-même, dans la pensée pure, je suis l'être même » et « le moi logique, spontané montre le sujet tel qu'il est en lui-même. » Là encore nous nous heurtons à la même difficulté que lorsqu'il s'est agi de la chose en soi, fondement de la nature extérieure. D'une part, Kant affirme que l'unité synthétique, originaire de l'aperception, ne nous apprend qu'une chose, à savoir *que* nous sommes. Mais, d'autre part, du moment que l'existence de mon Moi m'est révélée par l'aperception, non plus comme un simple phénomène, comme quand elle nous est révélée par le sens intérieur, l'intelligence doit appartenir d'une certaine façon à la chose en soi, et la fonction logique de cette intelligence, la synthèse transcendentale de la diversité des représentations en général, apparaît en quelque sorte comme une fonction immédiate de la chose en soi. En résumé donc, il en est du Moi logique comme de la chose en soi, fondement de la nature. Bien que l'esprit de son système oblige Kant à affirmer que nous ne connaissons le Moi que par l'intermédiaire de la conscience, du sens intérieur, et que, par conséquent, nous ne pouvons pas connaître ce Moi tel qu'il est, mais seulement tel qu'il nous apparaît, notre philosophe répugne, non-seulement au point de vue moral mais aussi au point de vue théorique, à ne considérer la conscience que comme une apparence, et a tendance à admettre que c'est au contraire par la conscience et par la fonction logique de la conscience, par l'unité synthétique originaire de l'aperception, que

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 130 ; Barni, t. I, p. 182, 183.

nous est révélée immédiatement l'existence de la chose en soi[1]. »

C'est seulement maintenant, après avoir démontré que, malgré toutes les assertions contraires, que, malgré toute la logique de son système, Kant a admis la chose en soi en tant que substratum de la nature et en tant que substratum logique du Moi, non-seulement comme un concept limitatif, problématique et négatif, mais en quelque sorte comme une donnée immédiate et irrésistible de la raison, que nous pouvons aborder notre véritable problème, qui est celui de nous demander comment Kant a pu passer des Idées, faculté subjective de la raison, à la chose en soi, fondement objectif de la nature et de la moralité. Les Idées, considérées en elles-mêmes, sont des produits psychiques, dont nous ne savons en aucune façon s'il leur correspond quelque chose au-delà de notre conscience. Nous avons longuement montré, et en étudiant la genèse de l'esthétique de Kant et en étudiant la téléologie kantienne, que les Idées pour Kant n'ont jamais d'« usage constitutif », mais seulement un « usage régulateur », que la raison, source des Idées comme l'entendement l'est des catégories, est incapable de créer des concepts d'objets, mais peut seulement les ordonner et leur communiquer cette unité qu'ils peuvent avoir dans leur plus grande extension possible, c'est-à-dire par rapport à la totalité des séries à laquelle il est impossible à l'entendement d'atteindre. L'usage régulateur des Idées consiste dans la nécessité où nous sommes d'associer à nos perceptions, ordonnées suivant les lois de l'entendement, certaines créations de l'entendement pur dont le contenu est l'unité et l'inconditionnel. Nous sommes obligés de par la raison d'ajouter à nos perceptions intérieures et extérieures les concepts purs d'une âme simple, de la liberté de la volonté humaine, d'un auteur réel des choses, sans que nous sachions si nous obéissons à la contrainte d'une illusion vaine ou bien à une nécessité ayant une signification objective.

Sans doute, à y regarder de près, Kant aurait dû confesser que les catégories, elles aussi, ne sont en réalité que des concepts problématiques, que nous ne savons d'elles qu'une chose, à savoir que ce sont des produits nécessaires de notre conscience logique, et que, par conséquent, il est impossible de démontrer qu'il leur correspond quelque chose d'objectif. La catégorie de la causalité n'est au fond qu'un concept subjectif ajouté, associé par l'entendement à la matière fournie par l'intuition sensible, et préalablement soumise aux formes de l'espace et du temps. Les catégories sont incapables de pénétrer la matière de l'intuition, d'en devenir

1. Cf. Volkelt, *op. cit.*, p. 117 à 131.

des facteurs immanents et de la transformer. La catégorie de la causalité ne signifie en aucune façon que le contenu des perceptions soit en lui-même causal, que la causalité soit un lien interne qui relie ce contenu, que, par exemple, la représentation d'une cause matérielle quelconque agisse réellement comme cause sur la représentation de l'effet matériel produit par cette cause. Les catégories ne sont donc que des fonctions subjectives par lesquelles le contenu des perceptions est organisé suivant des lois déterminées, sans que nous puissions le moins du monde soutenir que ce contenu des perceptions accomplisse ses fonctions en lui-même et de lui-même.

Or, toute la discussion qui précède a tendu à prouver qu'en réalité Kant, par une dérogation flagrante à l'esprit de son système, a semblé accorder que le contenu des perceptions, la matière des intuitions, possède en elle-même ces déterminations, accomplit elle-même ces fonctions qui cependant lui sont seulement associées, d'une façon il est vrai nécessaire, par l'entendement. Elles paraissent, suivant les textes que nous avons cités, comme les relations mêmes de la matière des intuitions, elles en semblent constituer la vie immanente et avoir, par conséquent, une réalité objective.

A première vue, il n'en est pas de même des Idées. Les Idées visent, en effet, l'unité et l'inconditionnel, et ne peuvent pas, par conséquent, être représentées comme immanentes à l'intuition, qui est essentiellement multiple, diverse et conditionnée. Il est donc possible qu'en essayant de régler notre pensée d'après des Idées, nous obéissions à une illusion. Cependant Kant a tenté d'assurer même aux Idées un fondement objectif. Il se sert pour cela de plusieurs artifices que Volkelt a mis en lumière avec beaucoup de pénétration.

Tout d'abord il se sert de la conjonction « comme si » pour essayer d'assurer aux trois Idées psychologique, cosmologique et théologique un fondement objectif. Il dit, en effet, qu'en psychologie nous devons « rattacher au fil conducteur de l'expérience interne tous les phénomènes, tous les actes, toute la réceptivité de notre âme, *comme si* celle-ci était une substance simple, subsistant au moins dans la vie avec identité personnelle » ; qu'en cosmologie, « nous devons poursuivre, sans jamais nous arrêter, la recherche des conditions des phénomènes naturels internes ou externes, *comme si* celle-ci était infinie en soi, et *comme si* elle n'avait pas de terme suprême, sans nier pour cela, qu'en dehors de tous les phénomènes, il n'y ait des causes premières, purement intelligibles de ces phénomènes, mais aussi sans jamais nous permettre

de les introduire dans l'ensemble des explications naturelles, puisque nous ne les connaissons pas du tout » ; et, enfin, qu'en théologie, « nous devons considérer tout ce qui peut appartenir à l'ensemble de l'expérience possible, *comme si* elle formait une unité absolue mais entièrement dépendante et toujours conditionnelle dans les limites du monde sensible, et *comme si*, en même temps, l'ensemble de tous les phénomènes et le monde sensible lui-même avaient en dehors de leur sphère un principe suprême unique et absolument suffisant, c'est-à-dire une raison originaire et créatrice subsistant par elle-même [1] ».

Sans doute, on pourrait opposer à ce texte les assertions réitérées de Kant, par lesquelles il affirme que les Idées ne sont que des « schèmes auxquels aucun objet ne correspond directement pas même d'une façon hypothétique, » qu'elles ne sont que des concepts euristiques destinés à « obtenir la plus grande unité systématique possible dans l'usage empirique de notre raison, » que les objets de la raison ne sont que des objets imaginaires, problématiques, destinés seulement à ouvrir des chemins nouveaux à l'usage empirique de l'entendement [2]. Il est vrai encore que le « comme si » pourrait signifier « il est absolument douteux ». Mais Volkelt a parfaitement raison d'observer que le « comme si » peut aussi signifier qu'en admettant la réalité des objets des Idées, nous suivons, bien que d'une façon inconsciente, une loi de notre raison, et c'est là, en effet, l'interprétation à laquelle nous nous arrêtons. Pour les catégories, Kant veut, en effet, les considérer seulement comme des fonctions subjectives de notre entendement, destinées à rendre possible l'expérience, à organiser les phénomènes sans vouloir les appliquer même à l'aide d'un « comme si » à la chose en soi, sans se demander si l'ordre, qu'il est un besoin de notre entendement d'imposer aux choses, règne dans les choses elles-mêmes. Mais il n'en est pas de même pour les Idées. Les Idées, bien qu'elles aussi soient des fonctions subjectives de notre raison, comme les catégories le sont de notre entendement, il les met en rapport avec la chose en soi, il admet comme possible qu'aux Idées puissent correspondre des choses en soi, et peut-être a-t-il voulu, grâce à l'artifice du « comme si », sauvegarder à la fois sa position de subjectiviste vis-à-vis de la chose en soi, et en même temps se rapprocher de cette chose en soi et satisfaire ainsi ses tendances rationalistes [3].

Pour déterminer le rapport des Idées aux choses en soi, Kant se

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 452, 453 ; Barni, t. II, p. 253, 254.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. III, p. 456, 457 ; Barni, t. II, p. 259, 260.
3. Cf. Volkelt, *op. cit.*, p. 131 à 139.

sert de ce qu'il appelle la « supposition relative » (suppositio relativa) et la « supposition absolue » (suppositio absoluta). « Je puis avoir, dit-il, une raison suffisante d'admettre quelque chose *relativement* sans être fondé à l'admettre *absolument*. » En effet, nous n'avons pas le droit d'admettre absolument, en soi, l'existence d'un être qui corresponde à une simple Idée, à une Idée transcendentale « puisqu'aucun des concepts par lesquels je puis concevoir quelque objet d'une manière déterminée n'y suffit, et que les conditions de la valeur objective de mes concepts sont exclues par l'Idée même. » « Je puis cependant admettre, relativement au monde sensible mais non en soi, un être incompréhensible de ce genre, l'objet d'une simple Idée. En effet, si une Idée (celle de l'unité systématique parfaite dont je parlerai bientôt d'une manière plus précise) sert de fondement au plus grand usage empirique possible de ma raison, et que cette Idée ne puisse jamais être en soi représentée d'une manière adéquate dans l'expérience, bien qu'elle soit indispensablement nécessaire pour rapprocher l'unité empirique du plus haut degré possible, je ne suis pas alors seulement autorisé, mais *obligé à réaliser cette Idée*, c'est-à-dire à lui supposer, *zu setzen*, un objet réel, mais seulement comme quelque chose en général que je ne connais pas du tout en soi, et auquel je ne donne des propriétés analogues au concept de l'entendement dans son usage empirique que comme à un principe de cette unité systématique et relativement à elle [1] ». « Nous ne devons donc pas admettre en soi les Idées comme objectives, mais seulement leur attribuer la réalité d'un schème comme principe régulateur de l'unité systématique de toute connaissance naturelle, et par conséquent nous ne devons les prendre pour fondements que comme des *analogues* de choses réelles, et non comme des choses réelles en soi. Nous écartons de l'objet de l'Idée les conditions qui restreignent le concept de notre entendement, mais qui seules aussi nous permettent d'avoir, d'une chose quelconque, un concept déterminé, et nous pensons alors quelque chose dont la nature intime échappe à tous nos concepts, mais que nous lions cependant à l'ensemble des phénomènes par un rapport analogue à celui que les phénomènes ont entre eux, *aber wovon wir uns doch ein Verhältniss zu dem Inbegriffe der Erscheinungen denken, das demjenigen analogisch ist, welches die Erscheinungen unter einander haben* [2]. » Il résulte des textes que nous venons de citer, que si Kant soutient, d'une part, qu'il nous est absolument impossible de connaître ce que sont en eux-mêmes

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 455, 456 ; Barni, t. II, p. 257, 258.
2. *Ibid.*, Hartenstein, t. III, p. 453, 454 ; Barni, t. II, p. 255.

les objets correspondant à l'Idée, les choses en soi, nous sommes tout au moins capables de déterminer les relations qu'entretiennent ces objets avec le monde sensible que nous connaissons. En soi donc, l'objet transcendental ne devient pas plus déterminable pour nous, puisque nous ne le connaissons que relativement au monde des sens. Nous avons bien le droit de déterminer le domaine inconnaissable de l'Idée conformément à l'Idée théologique, « comme un être primordial doué d'une causalité conformément à la raison ». Mais il est bien entendu que la raison créatrice n'est pas attribuée à cet être primordial en soi, mais seulement au rapport que cet être primordial entretient avec le monde des sens. Notre connaissance ne pénètre donc que jusqu'à la « frontière » du monde des sens et de la chose en soi, et n'atteint pas l'essence de celle-ci. De cette façon, Kant n'a pas enfreint la défense de déterminer la chose en soi d'une façon positive, et il a, d'autre part, satisfait au besoin de la raison de « s'avancer jusqu'au concept qui dépasse le champ de l'usage immanent, empirique de la raison. » Comme le disent les *Prolégomènes,* il s'agit à la fois de ne pas dépasser la « frontière » de l'usage légitime de la raison, *des erlaubten Vernunftgebrauches*, et de s'avancer jusqu'aux limites extrêmes de cette frontière. Or, « nous nous tenons exactement sur cette frontière lorsque nous réduisons notre jugement seulement au *rapport* que l'univers entretient avec un être dont le concept est au-delà de toute la connaissance dont nous sommes capables dans cet univers[1]. » « Cette frontière est quelque chose de positif qui appartient aussi bien à ce qui est à l'intérieur de la frontière qu'à l'espace situé au-delà. Mais par la *limitation* du champ d'expérience par quelque chose qui est inconnu à la raison, celle-ci obtient une connaissance qui l'empêche d'être enfermée dans le monde des sens..... et qui, comme il convient à la connaissance d'une frontière, s'étend seulement au *rapport* de ce qui est en dehors de la frontière à ce qui est en dedans[2]. » Kant croit avoir ainsi trouvé la vraie voie intermédiaire, *Mittelweg*, entre le dogmatisme combattu par Hume et le scepticisme qu'il a soutenu[3]. Seulement il ne s'aperçoit pas, qu'en réalité, ce *Mittelweg* est contradictoire, et que dans les expressions « de relatif, de relation, de rapport, de liaison et de frontière », se trouve exprimée une connaissance positive de la chose en soi. Sans doute, Kant pourrait répondre que cette connaissance, tout en étant positive n'est que relative, qu'elle ne pénètre pas dans le centre de

1. *Prolegomena*, Hartenstein, t. IV, p. 104.
2. *Ibid.*, p. 108 et 109.
3. *Ibid.*, p. 108.

la chose en soi, mais vise seulement le rapport de celle-ci avec le monde des sens. Seulement, il est évident que pour arriver à connaître les rapports qu'entretient la chose en soi avec les formes des phénomènes, il faut absolument que nous dépassions ces formes, et que nous nous avancions jusqu'à la frontière objective de l'expérience. En soutenant donc qu'il nous est possible de connaître le rapport de la chose en soi au monde des phénomènes, Kant a, en réalité, admis implicitement qu'il nous est aussi possible de connaître les choses en soi elles-mêmes : cette connaissance n'est qu'extérieure et ne pénètre pas jusqu'au centre même de la chose en soi, mais c'est toujours une connaissance.

Nous venons de démontrer que Kant admet l'application des Idées, sinon à la chose en soi elle-même, tout au moins au rapport de cette chose en soi avec le monde des phénomènes. Et il ne s'arrête pas là. Ce rapport de la chose en soi avec le monde des sens, il le détermine en soutenant que nous sommes autorisés à le concevoir par analogie avec les catégories. « Je pourrais donc, dit-il, attribuer à la chose en soi des qualités analogues aux concepts de la réalité, de la substance, de la causalité, de la nécessité. *Ich werde mir also nach der Analogie der Realitäten in der Welt, der Substanzen, der Causalität und der Nothwendigkeit ein Wesen denken.* » Seulement il hésite sur les qualités qui doivent être attribuées par analogie à la chose en soi. Tantôt la chose en soi doit être représentée comme analogue à la raison elle-même. Tantôt il soutient que les objets des Idées doivent être pensés comme *analoga* des objets réels, d'après une analogie avec les objets de l'expérience. Il arrive ainsi à une sorte d'anthropomorphisme symbolique : le monde des sens est à la chose en soi ce que la raison humaine est aux œuvres d'art. « Si je dis que nous sommes obligés de concevoir l'univers *comme si* c'était l'œuvre d'un entendement et d'une volonté suprêmes, je dis tout simplement que le monde des sens (ou tout ce qui constitue le fondement de la totalité des phénomènes) est à l'inconnu que je connais, non pas d'après ce qu'il est en lui-même, mais d'après ce qu'il est pour moi, par rapport à l'univers dont je fais partie, comme une montre, un navire, un régiment à l'artiste, à l'architecte, au général [1]. » Et de même dans la Critique de la Raison pure « nous sommes autorisés par là, non seulement à concevoir la cause idéale du monde suivant un anthropomorphisme subtil, (sans lequel on n'en pourrait rien concevoir) c'est-à-dire comme un être doué d'intelligence capable de plaisir et de peine et, par

1. *Prolegomena*, Hartenstein, t. IV, p. 105.

conséquent, de désir et de volonté.... [1]. » Cette connaissance par analogie est pour Kant à la fois un connaître et un non-connaître. D'une part, il affirme, en effet, que du moment que les catégories ne s'appliquent pas au monde des sens, elles perdent toute signification et toute valeur, mais d'autre part, nous l'avons vu, il a tendance à accorder aux catégories une sorte de parenté interne avec la chose en soi. Il définit lui-même l'analogie ce qui « ne désigne pas une ressemblance incomplète entre deux choses, mais bien une ressemblance complète entre deux rapports de choses absolument dissemblables [2]. » C'est cette analogie qu'il revendique pour les rapports du monde sensible et de la chose en soi, comme pour celui de la montre et de l'artiste qui l'a fabriquée.

Sans doute, là encore Kant n'est pas resté fidèle à lui-même, et après avoir soutenu que nous sommes *obligés* de considérer le monde *comme si* il était l'œuvre d'une volonté et d'un entendement suprêmes, que nous sommes *obligés* de déterminer les Idées en général d'après leur analogie avec les objets de l'expérience, il dit ailleurs expressément qu'il vaut mieux de ne se servir des Idées que dans leur usage régulatif et euristique, et que l'on peut parfaitement se dispenser de concevoir, par exemple, l'objet de l'Idée théologique, l'Être suprême, comme un objet particulier d'après l'analogie avec une substance véritable [3]. On ne voit pas bien pourquoi, après ces restrictions, il insiste sur ce que l'Idée théologique soit déterminée par analogie avec les catégories et les objets de l'expérience, soit déterminée d'après un anthropomorphisme symbolique, puisque même, sans ces déterminations, l'Idée théologique remplit parfaitement son rôle d'Idée régulatrice. Ce qui explique là encore les contradictions de Kant, c'est que très certainement, en essayant de déterminer les Idées par analogie avec les catégories et le monde de l'expérience, il a songé à soutenir la réalité transcendante de ces Idées. Ainsi, à la fin de la Dialectique, il se demande « s'il y a quelque chose de distinct de l'univers qui contienne la cause de l'ordre de l'univers et de sa liaison d'après des lois générales, » et il se répond « oui, sans aucun doute ». Et plus loin : « Pouvons-nous donc admettre un auteur du monde unique, sage et tout puissant, » et il se répond : « Oui, sans aucun doute, nous sommes *obligés* de l'admettre [4]. » Là encore, d'ailleurs, Kant ne s'en tient pas à cette affirmation catégorique, mais essaie de reprendre ce qu'il vient d'accorder. En

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 468 ; Barni, t. II, p. 276.
2. *Prolegomena*, Hartenstein, t. IV, p. 105.
3. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 454; Barni, t. II, p. 256.
4. *Ibid.*, Hartenstein, t. III, p. 466, 467; Barni, t. II, p. 273, 274.

effet, ajoute-t-il, « nous avons le droit d'admettre un être distinct de l'univers d'après une analogie avec les objets de l'expérience, mais seulement comme objet de l'Idée et non dans la réalité. » Et de même pour l'affirmation de l'auteur unique du monde. « Nous avons supposé seulement quelque chose dont nous ne savons pas par un concept ce qu'il doit être en lui-même, mais seulement par rapport à l'ordre systématique et final de l'univers. . . . . Nous avons seulement pensé cet être, qui nous reste inconnu, par analogie avec une intelligence »,« en tant qu'il est le substratum inconnu pour nous de l'unité de l'ordre et de la finalité systématiques de l'organisation de l'univers, que la raison est obligée de prendre comme principe régulatif de ses études sur la nature [1]. »

Que pouvons-nous conclure de tous les textes que nous venons d'accumuler? Évidemment ceci : Kant, comme nous l'avons dit déjà dans le paragraphe précédent, mais sans avoir étayé notre dire par des textes, a admis l'existence objective des choses en soi et a conçu ces choses en soi par analogie avec le monde des phénomènes et des catégories. C'est seulement cette interprétation de la théorie kantienne de la connaissance qui nous permet de comprendre ce que, malgré toute la déduction transcendentale, nous ne parvenons pas à comprendre clairement, à savoir comment les catégories, les lois subjectives de notre entendement, peuvent s'appliquer à la nature, comment l'ordre de nos idées correspond à l'ordre immanent des choses. C'est seulement si, comme nous le croyons, Kant était convaincu dans son for intérieur, qu'avant l'intervention de la fonction régulatrice et ordonnatrice suprême de l'entendement, qu'avant l'intervention de l'unité synthétique de l'aperception transcendentale, la chose en soi, que notre philosophe accorde être le *correlatum* de cette aperception, est déjà ordonnée, liée d'après des lois analogiques aux catégories et à leur source commune, l'aperception, que nous nous expliquons véritablement la possibilité de l'application des lois de l'esprit à la nature. Il y a donc déjà dans la Critique de la Raison pure des germes de monisme, de panthéisme. Ces germes, nous le savons, lèvent et s'épanouissent dans la Critique du Jugement. Toute la théorie de la finalité objective prouve incontestablement que la nature a été créée par une Intelligence pour des intelligences, que la nature est un être qui s'organise lui-même, qui, par conséquent, n'est pas une simple machine, mais possède une force plastique. Par là, nous l'avons dit, l'abîme que les deux Critiques antérieures avaient creusé entre les phénomènes et la

1. *Critique de la Raison pure*, Hartenstein, t. III, p. 466, 467 ; Barni, t. II, p. 273, 274. Cf. Volkelt, *op. cit.*, 139 à 147.

chose en soi se trouve en partie comblé. L'entendement intuitif divin est transporté au milieu de la création : les forces de la nature ne doivent pas être considérées comme analogues à celles de l'artiste, parce que l'artiste reste en dehors de son œuvre, tandis que la force qui organise la nature lui est immanente. La Critique de la Raison pure déjà admettait que la sensibilité et l'entendement pouvaient sortir d'une racine commune, quoique inconnue pour nous ; elle admettait que l'âme et la matière, malgré la différence des aspects sous lesquels elles nous apparaissent, pouvaient, au fond, ne constituer qu'une seule et même chose. Les Fondements de la Métaphysique des mœurs proclament que la raison théorique et la raison pratique émanent d'un principe commun. Toutes ces tendances monistes s'affirment et se précisent dans la Critique du Jugement. Celle-ci veut que la raison dernière de l'accord entre la sensibilité et l'entendement soit cherchée dans le supra-sensible ; qu'il y ait une cause de l'*unité* du supra-sensible servant de fondement à la nature avec ce que le concept de la liberté contient pratiquement, et que c'est dans le supra-sensible que doit être cherché le point de réunion de toutes nos facultés. La Critique du Jugement affirme que le principe du mécanisme et le principe de la liaison d'après des fins se fondent dans un principe commun dont ils découlent tous deux, et que ce principe commun gît dans le supra-sensible : car « il n'est pas exclu que ce ne soit pas dans la cause immanente et inconnue pour nous de la nature que le mécanisme et la liaison d'après des fins s'accordent de manière à ne plus faire qu'un [1]. » Et c'est parce qu'il y a dans la Critique du Jugement des traces manifestes de panthéisme que Kant y a pu exposer la théorie du Beau.

En effet, nous n'avons institué cette longue discussion, qui a tendu à démontrer que Kant a admis l'existence objective, transcendante, de la chose en soi, que pour pouvoir en conclure qu'il doit en être de même de la chose en soi, fondement du Beau. Nous avons prouvé que les Idées rationnelles n'ont pas seulement chez Kant un usage régulateur, mais encore, quoi qu'il ait dit, un usage constitutif, puisqu'il a déterminé d'une certaine façon, grâce à des analogies établies entre la chose en soi, d'une part, et les catégories et le monde de l'expérience, de l'autre, l'objet de ces Idées. Or Kant a distingué, nous le savons, trois Idées : l'Idée du supra-sensible en général sans autre détermination que celle de substratum de la nature ; l'Idée du supra-sensible comme principe des fins de la liberté et de l'accord de la liberté avec ces fins dans

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 400 ; Barni, t. II, p. 54.

le monde moral, et enfin l'Idée du supra-sensible comme principe de la finalité subjective de la nature pour notre faculté de connaître. Étant donné que Kant a admis pour les deux autres Idées des objets transcendentaux correspondants, nous avons le droit de supposer, tout au moins par analogie, qu'il doit y avoir aussi un objet transcendental correspondant à l'Idée du supra-sensible, comme principe de la finalité subjective de la nature pour notre faculté de connaître, à l'Idée esthétique, et que, de même que l'objet transcendental correspondant au substratum de la nature a été déterminé par Kant par analogie avec les catégories et le monde de l'expérience, de même l'objet transcendental correspondant à l'Idée esthétique devra être déterminé par analogie avec le Jugement esthétique.

Et, en effet, si les textes en faveur de cette interprétation de l'Idée esthétique sont plus rares que ceux que nous avons cités à propos des Idées rationnelles, il y en a au moins un qui est très caractéristique. Au début de la seconde partie de la Critique du Jugement, Kant dit à propos de la finalité que : « parmi les diverses productions de la nature on peut admettre aussi la possibilité de certaines productions qui aient cette forme spécifique pour caractère, c'est-à-dire qui, *comme si* elles étaient faites tout exprès pour notre faculté de juger, servent par leur variété et par leur unité comme à fortifier et à entretenir les forces de l'esprit (qui sont en jeu dans l'exercice de cette faculté) ce qui leur a valu le nom de *belles* formes [1] ». Ce texte est extrêmement intéressant, parce qu'il s'y révèle non-seulement la tendance de Kant à assurer à la beauté elle aussi un fondement objectif, mais encore parce que nous y constatons et comment il imagine la détermination de ce fondement objectif du Beau, et le chemin par lequel il est arrivé à cette détermination. De même que nous avons vu que c'est par analogie avec les catégories que Kant a tenté de donner à la chose en soi, fondement de la nature, des déterminations positives, nous voyons ici que c'est par analogie avec le Jugement esthétique que Kant tente de donner à la chose en soi, fondement objectif du Beau, de pareilles déterminations. Étant donné que la caractéristique du Jugement esthétique consiste dans l'accord de l'imagination et de l'entendement, de l'imagination, faculté du divers, et de l'entendement, faculté de l'unité, la beauté en elle-même sera caractérisée par l'unité et par la variété, par la liaison du divers. Nous avons là une détermination objective du Beau correspondant très exactement aux tendances formalistes du subjectivisme esthétique de

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 371 ; Barni, t. II, p. 3.

Kant, et nous constatons en même temps combien Kant, lorsqu'il imagine le Beau objectivement, se rapproche des vues de son maître Baumgarten.

Seulement, Kant, nous le savons, ne s'en est pas tenu là. Son formalisme esthétique, quoi qu'aient soutenu Herbart et son école, n'est qu'une explication provisoire. Au point de vue subjectif nous avons vu que Kant, après avoir soutenu que l'état esthétique étai essentiellement caractérisé par l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, s'est aperçu que cette explication n'épuisait pas la nature véritable du Beau et a appelé à son aide l'Idée esthétique et l'Idéal. De même, au point de vue objectif, l'unité et la variété n'épuisent pas l'essence de l'objet transcendental correspondant à l'Idée esthétique. Et, en effet, il n'a pas seulement affirmé que le génie, en tant que faculté subjective de l'artiste, était essentiellement constitué par l' « âme », par le Geist, mais il a ajouté qu' « on peut en général appeler la beauté, celle de la nature ou celle de l'art, l'expression d'Idées esthétiques » et que « le Beau est le symbole de la moralité, et que c'est seulement sous ce point de vue, en vertu d'une relation naturelle à chacun, et que chacun exige de tous les autres comme un devoir, qu'il plaît et qu'il prétend à l'assentiment universel ». Ce texte prouve d'une façon irréfutable que Kant, en imaginant un fondement objectif du Beau, n'a en aucune façon voulu réduire celui-ci, comme les formalistes, à de simples rapports mathématiques, à la symétrie, à la liaison concordante d'éléments multiples quelconques, mais qu'il n'a accordé le nom de beauté qu'aux manifestations de la nature et de l'art qui incarnent, qui expriment, selon le terme qu'il emploie, d'une façon symbolique des Idées, et avant tout l'Idée de la moralité.

D'ailleurs, il y a dans le système esthétique de Kant une autre théorie, dont il résulte d'une façon manifeste que Kant a cru à l'existence objective de la beauté et que cette existence objective de la beauté, tout comme l'existence objective de la chose en soi, substratum de la nature, n'est vraiment explicable que par une explication panthéiste de l'univers. Cette théorie est la théorie du génie. A première vue, le génie, tel que l'imagine Kant et avec lui la plupart des esthéticiens, semble, tout au contraire, l'argument capital du subjectivisme en matière du Beau. Que peut-on, en effet, imaginer de plus subjectif que la toute-puissance avec laquelle l'imagination du grand artiste crée des formes, des situations nouvelles, enfante, selon la forte parole de Kant, comme une autre nature avec la matière que lui fournit la nature réelle? Seulement, quand on y regarde de plus près, l'on s'aperçoit que, tout au contraire, c'est la théorie du génie qui plaide chez Kant le plus élo-

quemment en faveur d'une réalisation objective de l'Idée du Beau.

Et, en effet, le génie est pour Kant le talent, le don naturel qui donne à l'art sa règle, et comme le talent ou le pouvoir créateur de l'artiste est inné et qu'il appartient ainsi à la nature, on peut dire aussi « que le génie est la qualité innée de l'esprit par laquelle la nature donne la règle à l'art ». Tout art suppose des règles et comme, d'une part, les « Beaux-Arts ne peuvent pas trouver eux-mêmes la règle qu'ils doivent suivre dans leur production » et que, de l'autre, « sans règle antérieure une production ne peut recevoir le nom d'art, il faut que la nature donne la règle à l'art dans le sujet et cela par l'harmonie de ses facultés[1] ». Ce texte montre de la façon la plus claire que, quoi que des critiques aient soutenu, le Beau n'a pas été pour Kant un jeu subjectif et purement psychologique. En faisant du génie un don inné de l'artiste, et en soutenant que c'est la nature qui donne la règle à l'art dans le sujet, il a accordé implicitement que les lois esthétiques ont leur fondement dernier dans la nature même, dans la chose en soi, dans l'objet transcendental, puisque, sans cela, elles ne pourraient pas se révéler dans l'âme de l'artiste. Il a accordé que le génie n'est pas un produit arbitraire de la subjectivité humaine, mais bien quelque chose d'objectif, jaillissant du fond même des choses, révélant et réalisant l'essence, le contenu et les lois de ce fond. Cette concession de Kant est extrêmement importante, vu que logiquement on en pourrait conclure que toute la théorie subjective du Jugement esthétique en devient caduque. Et, en effet, si le génie, en tant que manifestation originale et créatrice de l'art et du Beau, a un caractère objectif et révèle la réalité de l'Idée du Beau, il devient très difficile de concevoir la faculté de l'homme de sentir le Beau et d'en jouir comme purement subjective. Il semble que l'aptitude esthétique sur laquelle repose le goût doive être, elle aussi, fondée dans la nature elle-même, vu que rien ne peut naître dans l'homme qui ne doive être fondé tout au moins virtuellement comme force et comme loi dans la nature, dans le fondement dernier de la nature. En tout cas, la conception du génie montre clairement que le Beau n'est explicable dans ses racines dernières que si l'on admet que l'essence des choses a été appropriée, s'est appropriée elle-même, non-seulement aux exigences de l'humaine raison mais encore de la sensibilité de l'homme, de son aptitude pour la contemplation libre et désintéressée.

Que faut-il penser maintenant de la théorie kantienne que nous venons d'exposer d'après les textes, après l'avoir posée dans le

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 317 ; Barni, t. I, p. 252, 253.

paragraphe précédent comme une hypothèse? Deux choses y éclatent à première vue. D'une part, la contradiction flagrante entre le subjectivisme et les besoins d'objectivité qui se disputaient l'esprit de Kant, et, de l'autre, l'incapacité de Kant d'intégrer dans son système esthétique l'Idée du bien, la morale. Sur le premier point nous avons trop longuement insisté pour y revenir encore ici. Sur le second, voici ce que nous ajouterons à ce que nous avons déjà dit. Le point de vue moral a absorbé malgré lui, quelque effort qu'il ait fait, le point de vue esthétique pur. Après avoir séparé très nettement, au point de vue subjectif, le Jugement moral du Jugement esthétique; après avoir montré, d'une part, que le sentiment du Beau est absolument désintéressé, tandis que la satisfaction attachée au bon est accompagnée d'intérêt, de l'intérêt suprême de l'humanité, et, de l'autre, que la satisfaction universelle jaillissant du Beau exclut tout concept, tandis que le bon n'est représenté comme l'objet d'une satisfaction universelle que par un concept; après être allé jusqu'à soutenir que l'intérêt qu'on attache au Beau s'accorde difficilement avec l'intérêt moral, et qu'il n'y a point entre eux d'affinité intérieure; après avoir, comme nous le verrons plus loin, renvoyé en quelque sorte la morale, que malgré tout il ne voulait pas séparer de l'esthétique, à une manifestation particulière du Beau, au sublime, qui n'existe qu'en tant qu'incarnation sensible du sentiment moral, Kant, à la fin de son Esthétique, en a totalement bouleversé les fondements, a laissé pénétrer l'Idée éthique dans l'Idée du Beau jusqu'au point d'enlever à celle-ci toute originalité et toute indépendance.

Et cependant un des apologistes les plus profonds de Kant, Hermann Cohen, a montré que notre philosophe n'était obligé en aucune façon par l'esprit de son système à cette abdication de l'esthétique devant la morale. Kant, dans le tableau synoptique qu'il a dressé de l'organisation de l'âme humaine, a placé le sentiment de plaisir entre la faculté de connaître et la faculté de désirer, le Jugement entre l'entendement et la raison, la finalité entre la conformité à des lois et le but final, l'art enfin entre la nature et la liberté. Il a soutenu que le Jugement esthétique fournit un concept intermédiaire entre les concepts de la nature et celui de la liberté, le concept de la finalité de la nature, et que par là il rend possible le passage de la raison pure théorique à la raison pure pratique, des lois de la première au but final de la seconde. C'est de ce rôle intermédiaire, qu'il accorde partout au Beau — H. Cohen a raison de l'affirmer — que Kant aurait dû s'inspirer pour fixer les rapports entre le Beau, d'une part, et le vrai et le bien, de l'autre. Jusqu'à la Critique du Jugement, Kant n'avait accordé, nous le

savons, que l'existence de deux mondes, le monde de la nature et le monde de la liberté, que deux contenus possibles de la conscience, fournis l'un par la science de la nature et l'autre par l'éthique. Or, par la Critique du Jugement, Kant avait découvert un domaine nouveau de l'âme humaine, le domaine du sentiment, aussi indépendant de celui de l'entendement que de celui de la raison pratique. Quel sera, quel devrait être, d'après Kant, le contenu de ce troisième domaine de la conscience ? Étant donné, argumente Cohen, que, d'une part, l'art ne doit pas être subordonné à la morale, que l'art doit avoir un contenu, différant aussi bien de la nature que du monde moral, et que, d'autre part, il est impossible d'imaginer un autre contenu que celui que fournissent la science et la morale, la nature et la liberté, il s'en suit nécessairement que le nouveau contenu que créera la conscience esthétique ne peut être que l'union harmonieuse des deux seuls contenus qu'il soit possible d'imaginer, que l'union harmonieuse de la nature et de la morale. Étant donné de plus que la nouvelle direction de la conscience, découverte par Kant, est celle du sentiment, il s'en suit que le sentiment esthétique résultera nécessairement d'un amalgame entre les deux facultés théorique et pratique. Il naîtra ainsi un contenu nouveau qui ne représentera pas une réalité nouvelle, mais qui participera à la fois à la nature et à la moralité, qui ne sera ni nature ni moralité, mais bien l'union intime, indissoluble des deux. « Le sentiment esthétique absorbe la pensée, mais ne laisse pas croître celle-ci, et la revêt de formes qui provoquent le vouloir. Et ce vouloir ne se développe pas non plus en lui-même et s'absorbe aussi peu dans la pensée que celle-ci ne s'absorbe en lui : tous deux, vouloir et pensée, sont aspirés en quelque sorte, pompés pour ainsi dire par le sentiment, sans être pour cela confondus, sans subsister non plus chacun pour soi, mais pour être transformés en une création nouvelle, où tous deux, ils ne vivent qu'en s'unissant et se mêlant profondément [1] ».

C'est là, en effet, où Kant aurait dû aboutir logiquement s'il était resté fidèle à lui-même. Après avoir constaté qu'il n'a été ni logique, ni conséquent, nous avons à nous demander pour finir si la théorie que nous avons soutenue nous-même admet un fondement objectif du Beau. Pour nous, nous avions réduit le Beau au sentiment esthétique, et ce sentiment esthétique lui-même nous l'avions expliqué par le symbolisme sympathique. Nous avions appelé beau l'acte par lequel l'homme personnifie la nature extérieure, l'anime, lui prête une âme et une existence, et y retrouve

1. H. Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik*, p. 222 à 227.

un reflet de lui-même. Il est évident que la beauté ainsi conçue ne peut pas être objective, qu'il dépend toujours de nous d'accomplir ou de refuser l'acte par lequel nous conférons, et aux phénomènes de la nature et aux objets de l'art, une personnalité et une âme semblable à la nôtre. D'ailleurs, toute la discussion que nous avons établie contre l'unité, l'universalité et la nécessité du Beau devait logiquement avoir pour conséquence une conception subjective de la beauté. Si vraiment devant certains objets naissait nécessairement, chez tous les contemplateurs, le plaisir esthétique, il devrait y avoir un Beau objectif. Si, au contraire, comme nous le croyons, le sentiment du Beau n'est ni universel, ni nécessaire, s'il a infiniment varié et s'il variera aussi longtemps qu'il y aura des hommes, une nature et un art, le Beau ne peut avoir qu'une existence subjective, le Beau n'existe véritablement que dans l'âme du contemplateur et seulement au moment où s'établit la vibration sympathique entre lui et l'objet.

Sans doute, on pourrait nous opposer ce que nous avons nous-même opposé à Kant, à savoir qu'une interprétation purement subjective est incapable de satisfaire la raison, et que celle-ci a le droit de vouloir remonter de l'impression subjective à sa cause objective. Nous ne contestons nullement ce besoin de la raison, mais nous contestons qu'il soit possible de le satisfaire. Nous croyons être, en contestant la possibilité de toute explication objective du Beau, plus fidèle à Kant qu'il ne l'a été lui-même, plus kantien que Kant même. Sans doute, invinciblement, notre raison aspire à pénétrer l'essence même des choses et Kant a parfaitement compris que cette aspiration vers l'inconditionnel, vers un commencement absolu était la tâche propre de la raison. Seulement rien ne nous prouve que cette tâche puisse jamais être réalisée, que nous puissions jamais sortir de nous-mêmes, que nous puissions jamais retrouver, sous le réseau des lois et des formes que nous jetons sur les choses comme un voile, ce que ce réseau enserre, ce que ce voile recouvre. Surtout, rien ne nous prouve qu'il y ait une concordance quelconque entre la forme que le rêve de notre science prête à l'univers et le fond caché de cet univers. Rien ne nous prouve que parce que la loi essentielle de notre esprit est l'unité, l'essence des choses soit une, que parce que nous avons besoin d'ordre, le substratum inconnu de la nature soit ordonné, que parce que nous imaginons des lois, la chose en soi obéisse à des lois. Certainement, quand nous voulons imaginer ce que peut être le noumène incompréhensible qui échappe à toutes nos investigations, nous ne pouvons que lui prêter des déterminations empruntées au monde phénoménal. Mais c'est là du pur anthropo-

morphisme, et l'on n'y peut échapper qu'en s'arrêtant à la solution que nous proposons. Celle-ci, nous le confessons, est toute négative, mais elle nous semble la seule qui corresponde à l'état actuel de la science, qui corresponde à l'invincible faiblesse des moyens d'investigation que la nature a donnés à l'homme, qui corresponde aux conséquences véritables de la doctrine kantienne, et à ceux qui nous objecteraient combien peu nos conclusions satisfont l'esprit, nous répondrons avec Kant « que plutôt que d'introduire l'ignorance dans la science, il vaut mieux avoir la science de son ignorance. »

IV

Nous venons d'essayer de déterminer la valeur métaphysique du Beau en général, du Beau en soi, sans nous être demandé si le Beau existe vraiment à l'état d'unité et de simplicité où nous l'avons envisagé, ou bien si, au contraire, loin de pouvoir se réduire à une forme unique, à une manifestation prépondérante, la beauté ne se segmente pas en des formes particulières très différentes les unes des autres, mais ayant toutes la légitime prétention de provoquer en nous des sentiments esthétiques. C'est cette question que nous nous proposons d'aborder à présent.

Kant, on le sait, n'a distingué, à côté du Beau, qu'une seule forme esthétique, équivalant à celui-ci en importance et en dignité, le sublime. Il a bien parlé aussi du comique, mais tout à fait incidemment, et sans essayer de le rattacher en aucune façon ni au Beau ni au sublime. Pour ce dernier, Kant l'a tout simplement coordonné au Beau, au lieu de le lui subordonner comme l'ont fait la plupart des autres esthéticiens. En effet, il a expressément affirmé que le sublime constitue l'une des deux grandes parties dont ait à traiter toute critique du Jugement esthétique, vu qu'à côté du plaisir du Beau, qui jaillit de la finalité des objets pour le jugement réfléchissant, conformément au concept de la nature dans le sujet, il en est un autre, jaillissant, lui aussi, de cette même finalité pour le Jugement réfléchissant, mais non plus conformément au concept de la nature, mais bien au concept de la liberté dans son rapport avec la forme ou même avec l'absence de toute forme des objets [1]. D'ailleurs, la place qu'occupe l'étude du sublime

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 198 ; Barni, t. I, p. 49.

dans la Critique du Jugement montre bien que Kant lui donne une importance presque égale à celle qu'il accorde au Beau. Cependant même dans cette question, en quelque sorte préjudicielle, Kant n'est pas resté fidèle à lui-même. En effet, tout au début de l'Analytique du sublime, il dit en propres termes que « le concept du sublime n'est pas à beaucoup près aussi important et aussi riche en conséquences que celui du Beau » et que, partant, la théorie du sublime ne doit être considérée que comme un simple appendice, *Anhang,* de la théorie du Beau [1]. Il y a là tout d'abord une de ces fautes évidentes de disposition dont nous avons parlé quand nous avons étudié la méthode générale de la Critique du Jugement, puisque cette Critique est divisée en deux parties, dont la première traite de l'Analytique du Beau, et dont la seconde ne devrait parallèlement traiter que de l'Analytique du sublime, alors qu'en réalité elle étudie, après cette dernière, la déduction des jugements du goût, le génie, l'art et les Beaux-Arts. Mais il y a plus. Nous n'avons pas seulement à faire ici à un vice d'exposition qu'il est, somme toute, facile de rectifier, en divisant la Critique du Jugement esthétique, non plus en deux sections avec, dans la première, deux livres, mais bien en trois, dont la première contiendrait toujours les deux Analytiques du Beau et du sublime, dont la seconde traiterait de la déduction, et la troisième de la dialectique des jugements du goût. La faute que Kant nous semble avoir commise nous paraît plus grave. Il ne s'est évidemment pas posé la question des rapports du Beau proprement dit avec les autres formes esthétiques, que les esthéticiens postérieurs à lui ont appelé les modifications du Beau ; il n'a examiné la véritable nature des relations du Beau, ni avec le comique, ni avec le gracieux, ni même avec le sublime. De ce que les esthéticiens qui l'ont précédé, et avant tout Burke qui a exercé, malgré les critiques que Kant ne lui a pas épargnées, l'influence la plus profonde sur son esthétique et notamment sur sa théorie du sublime, n'ont distingué, parmi les différentes formes de la beauté, que le sublime, de ce que lui-même, dans l'opuscule esthétique de sa période antécritique, n'a traité, à côté du sentiment du Beau, que du sentiment du sublime, il a tout naturellement joint dans la Critique du Jugement esthétique à l'étude du Beau l'étude du sublime, sans s'être nettement rendu compte des raisons de cette division.

Cela reconnu, il faut ajouter que le sublime une fois posé à côté du Beau, une fois coordonné au Beau, Kant a essayé de montrer par quels caractères il se rapproche, et par quels autres il s'éloigne

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 253, 254; Barni, t. I, p. 141. Cf. Herm. Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik*, p. 277.

du Beau, et il résulte de cette comparaison que, pour Kant, le sublime peut être considéré jusqu'à un certain degré comme l'opposé du Beau. En effet, les points d'analogie entre le sublime et le Beau concernent uniquement la nature esthétique générale de celui-là. Etant donné que le sublime est l'objet, au même titre que le Beau, de jugements esthétiques, il est nécessaire que, tout comme le Beau, il plaise par lui-même, qu'il ne suppose ni un jugement des sens, ni un jugement logiquement déterminant, mais bien un jugement de réflexion, que, par conséquent, la satisfaction qui s'y attache ne dépende ni d'une sensation comme celle de l'agréable, ni d'un concept déterminé comme celle du bien, quoiqu'elle se rapporte à des concepts mais qui restent indéterminés; qu'il soit lié à la simple représentation ou à la faculté des représentations, c'est-à-dire à l'imagination; qu'il exprime l'accord de l'imagination dans une intuition donnée avec le pouvoir de fournir des concepts que possède l'entendement et la raison; qu'enfin il donne lieu à des jugements s'attribuant une valeur universelle, bien qu'ils soient particuliers, et qu'il ne prétende qu'au sentiment de plaisir et non pas à une connaissance des objets.

Tout ceci, on le voit, ne concerne que ce que nous avons appelé plus haut la nature esthétique générale du concept du sublime, que les caractères qui l'autorisent à prétendre d'être l'objet de jugements esthétiques. Dès que nous entrons dans l'analyse des caractères propres au sublime, nous nous apercevons qu'il n'est pas seulement différent du Beau, mais encore que Kant l'a conçu par opposition au Beau. En effet, si le Beau concerne la forme des objets, la limitation, le sublime concerne les objets sans forme, en tant qu'on représente dans cet objet ou, à son occasion, l'illimitation. Si le Beau est la représentation d'un concept indéterminé de l'entendement, le sublime est la représentation d'un concept indéterminé de la raison. Si la satisfaction du Beau est liée à la représentation de la qualité, celle du sublime est liée à la représentation de la quantité. Si le Beau contient le sentiment d'une excitation directe des forces vitales, et n'est pas incompatible avec les charmes qui attirent la sensibilité et avec les jeux de l'imagination, le sublime est excité, au contraire, indirectement par le sentiment d'une suspension momentanée des forces vitales, suivie d'une effusion d'autant plus forte; il est incompatible avec toute espèce de charme, il est sérieux, il est moins un plaisir positif qu'un sentiment d'admiration ou de respect, en un mot, il donne lieu à un plaisir négatif. De plus, si la beauté renferme une finalité de forme par laquelle l'objet paraît comme prédéterminé pour notre imagination, et constitue ainsi en soi un objet de satisfaction, le sublime

peut paraître au contraire, quant à la forme, tout à fait discordant avec notre faculté de juger et avec notre imagination. Par conséquent, si nous sommes fondés à qualifier de beaux un grand nombre d'objets de la nature, il n'en est point qui méritent le nom de sublimes, vu que nulle forme sensible ne peut contenir le sublime, qu'il repose uniquement sur les Idées de la raison, et que c'est seulement l'état d'âme où nous nous trouvons, quand nous nous apercevons de la disconvenance entre les choses sensibles et ces Idées de la raison pour lesquelles il est impossible de trouver une représentation adéquate, qui peut être légitimement qualifié de sublime : en un mot, si le Beau est jusqu'à un certain degré objectif, le sublime est absolument, entièrement subjectif. Enfin, si Kant s'est efforcé de distinguer le sentiment du Beau aussi bien du sentiment moral que des sentiments de l'agréable et des sentiments du vrai, le sentiment du sublime paraît, au contraire, se confondre avec le sentiment du bien. Le sentiment que nous éprouvons en face des grandeurs qui dépassent incommensurablement la faculté de compréhension de notre imagination, en face de manifestations de forces qui, en comparaison de notre humaine faiblesse, nous paraissent infiniment redoutables, est un sentiment d'estime pour nous-mêmes, de respect pour notre nature supra-sensible : celle-ci nous permet, en effet, de concevoir tout au moins — sinon de l'incarner dans une représentation sensible — l'Idée de l'infini, et, d'autre part, elle évoque en nous, en face des puissances en apparence invincibles de la nature, l'Idée d'une force infiniment supérieure qui nous élève au-dessus de toute crainte, qui nous permet de mépriser nos biens même les plus précieux, la santé, la vie, la richesse, que les puissances de la nature menacent incessamment, elle évoque en nous l'Idée de la force morale. L'identité de nature du sentiment du sublime et du sentiment moral a paru assez grande à Kant, on le sait, pour le dispenser de soumettre le sublime à une déduction. Etant donné « qu'il est impossible de concevoir un sentiment pour le sublime de la nature sans y joindre une disposition d'esprit semblable à celle qui convient au sentiment moral », l'exposition des jugements sur le sublime en constitue en même temps la déduction. En effet, nous trouvons dans ces jugements une relation finale des facultés de connaître qui sert *a priori* de principe à la faculté des fins, c'est-à-dire à la volonté, par conséquent une relation qui contient elle-même une finalité *a priori* : en d'autres termes, nous sommes en droit d'exiger, pour le sentiment du sublime, l'universalité et la nécessité sans avoir à la démontrer, parce qu'il a son origine dans une qualité que nous sommes fondés à réclamer de tous les hommes, à savoir « dans cette disposition

de la nature humaine dont jaillit le sentiment des Idées pratiques, c'est-à-dire le sentiment moral ».

Que faut-il penser maintenant de cette théorie? Tout d'abord, nous le répétons, Kant aurait dû, avant de diviser la Critique du Jugement en deux parties, suivant la distinction du Beau et du sublime, examiner le bien-fondé de cette division ou plutôt, en élargissant la question, se demander si le Beau proprement dit ne se scinde pas nécessairement, suivant une loi immanente, en un certain nombre de formes qui toutes peuvent prétendre à être des objets de jugements esthétiques. Kant aurait dû s'apercevoir que le terme de Beau est un terme générique qui embrasse des significations très diverses, et si sa théorie lui a permis d'exclure du domaine esthétique l'agréable, le Beau logique et le Beau moral proprement dit, il est évident qu'elle ne l'a autorisé en aucune façon à en exclure sans examen et le gracieux, et le comique, et le tragique, et même le laid. Tout en admettant, comme il l'a fait, que la caractéristique de l'état esthétique consiste dans la contemplation désintéressée, jaillissant de l'équilibre de nos facultés de connaître, de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, il aurait pu et il aurait dû examiner quelles sont les différentes formes esthétiques qui remplissent ces conditions. S'il ne l'a pas fait, c'est que, manifestement, il partage une erreur qu'ont commise un très grand nombre d'esthéticiens, et que nous avons vue révélée pour la première fois d'une façon précise dans l'*Introduction dans l'Esthétique* de Karl Groos. Groos fait observer avec grande raison que la plupart des esthéticiens admettent si bien l'identité entre le Beau et le domaine esthétique en général, qu'ils intitulent leurs œuvres Esthétique ou Philosophie du Beau, révélant par ce seul titre que, pour eux, tout ce qui exerce une action esthétique doit être qualifié de beau. Or, un examen attentif révèle qu'il n'en est rien : si tout ce qui est beau appartient naturellement à l'esthétique, la réciproque n'est pas vraie, tout ce qui fait partie de l'esthétique n'est pas nécessairement beau pour cela. C'est en grande partie parce que l'on a voulu faire entrer dans le concept du Beau tout ce qui est esthétique, que ce concept a été tant torturé, et qu'il a été si difficile de déterminer exactement ses caractères essentiels. C'est parce que le Beau n'a pas été distingué de ce qui est esthétique en général, que les théoriciens de l'art ont de tout temps éprouvé tant de peine à expliquer comment certains parmi les plus grands artistes ont pu avec tant de prédilection représenter sur leurs toiles ou décrire dans leurs livres, à côté de ce qui fait la joie et le charme de la vie, à côté de la grâce et de la beauté, du bonheur et de la vertu, les aspects les plus tristes de la réalité, la

misère, la maladie, le vice, en un mot le caractéristique et le laid [1]. Avant donc de tenter une division du Beau, avant d'examiner les rapports du Beau avec les autres formes esthétiques, il faut poser en principe qu'il n'y a pas d'identité entre le domaine esthétique et le domaine du Beau, que celui-là est infiniment plus large que celui-ci, et, qu'à y regarder de près, le sublime et le gracieux, le tragique et le comique, ne sont pas des modifications du Beau, mais que toutes ces formes et le Beau lui-même sont des manifestations de ce qui est esthétique, *des Aesthetischen*, en général.

Cela établi, nous avons à nous demander, sans chercher encore ci quelles peuvent être les modifications de ce qui est esthétique en général, ce qu'il faut penser de la théorie kantienne des rapports particuliers entre le Beau et le sublime. Notons tout d'abord que quelques-unes des différences réelles entre les deux concepts analysés par Kant ont été indiquées par lui avec beaucoup de précision et de finesse. Il est incontestable que dans le Beau les questions de forme jouent un rôle beaucoup plus considérable que dans le sublime ; que le plaisir causé par le Beau est plutôt lié à la représentation de la qualité, tandis que celui que provoque le sublime est plutôt lié à la représentation de la quantité ; que le Beau se rapproche infiniment plus du jeu que le sublime qui, d'ordinaire, est grave, austère et simple ; qu'enfin le plaisir du beau est dû à une excitation directe des forces vitales, sans aucun mélange de sentiments douloureux, tandis que, dans le sublime, il entre certainement des sentiments pénibles, des sentiments de dépression ; qu'en un mot, le sentiment du Beau est un sentiment relativement simple, tandis que le sentiment du sublime est, comme nous l'avons vu, quand nous avons parlé du mélange des sentiments, un sentiment mélangé. Tous ces points de différence sont exacts. Seulement ce ne sont pas ceux qui paraissent essentiels à Kant, et sur lesquels il revient avec insistance. Le sublime, d'après lui, se distingue essentiellement du Beau par trois grands caractères : d'une part, par sa subjectivité, de l'autre, par ses rapports avec le sentiment moral, enfin, par le fait d'être la représentation non plus d'un concept indéterminé de l'entendement, mais bien d'un concept indéterminé de la raison. Or, nous allons essayer de montrer qu'aucun de ces trois caractères n'est propre au sublime, et que tous les trois peuvent s'appliquer jusqu'à un certain point au Beau.

Et tout d'abord tout lecteur non prévenu qui, après avoir étudié

1. Karl Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, Giessen, 1892, p. 46 à 51.

l'Analytique du Beau, en arrive à l'Analytique du sublime, devra certainement éprouver une véritable stupéfaction en apprenant tout à coup que le Beau constitue *en soi*, *an sich*, un objet de satisfaction, qu'il y a, en d'autres termes, une beauté objective, tandis que le sublime reste toujours, invinciblement subjectif. Est-il possible que Kant oublie que toute l'originalité de son esthétique réside dans la subjectivité du Beau, que ce qui la distingue essentiellement de la conception de Leibnitz et de Baumgarten c'est qu'elle nous représente le Beau, non comme une qualité des choses, mais bien comme un état de l'esprit? Est-il possible qu'il oublie que, pour lui, la finalité du Beau est toujours une finalité subjective, que, pour lui, la beauté des objets de la nature n'est pas due à une faveur que nous ferait la nature ou son créateur en prédéterminant certains objets pour notre imagination, pour notre entendement, et surtout pour le rapport harmonieux de ces deux facultés, mais bien à une faveur que nous faisons à la nature en sachant nous détacher, dans l'état de contemplation, de tous les sentiments intéressés qu'elle pourrait nous inspirer? Est-il possible qu'il oublie que, d'après lui, « quand nous jugeons de la beauté c'est en nous-mêmes que nous cherchons *a priori* la mesure de notre jugement, que lorsqu'il s'agit de juger si une chose est belle ou non, le jugement esthétique est lui-même législatif, » est non seulement autonome, mais encore héautonome? Sans doute, nous avons montré plus haut que Kant n'est pas arrivé à une solution définitive en ce qui concerne la nature subjective ou objective du Beau. Nous avons montré qu'il y avait sur cette question contradiction flagrante dans la théorie kantienne, et que si les critiques qui ont interprété la théorie kantienne d'une façon absolument subjective peuvent alléguer, en faveur de leur interprétation, un très grand nombre de textes absolument irréfutables, les partisans de l'opinion contraire trouvent, eux aussi, dans les deux parties de la Critique du Jugement, des assertions de Kant qui semblent leur donner raison. En tout cas, Kant n'a évidemment pas le droit, sous peine de saper les fondements de son Esthétique, d'opposer à la subjectivité du sublime l'objectivité du Beau. Si, comme cela nous paraît avoir été l'opinion véritable de Kant, le Beau résulte d'une sorte d'action commune de l'esprit et des choses, si le Beau est comme un gage de l'identité ultime de la nature et de la pensée, il doit en être tout de même du sublime et de toutes les autres incarnations esthétiques. Il est bien évident d'ailleurs, qu'*a priori*, il ne peut pas y avoir, entre les différentes formes esthétiques, de différences de nature : le Beau et le laid artistique, le sublime et le gracieux, le tragique et le comique,

sont toujours des modifications esthétiques, et doivent, par conséquent, malgré toutes leurs différences particulières, être identiques quant au fond, et entretenir les mêmes rapports avec les deux pôles opposés de la réalité, avec la nature et l'esprit.

Nous arrivons à la même conclusion en étudiant le second caractère par lequel Kant a tenté de différencier le Beau du sublime. Nous avons montré, dans un des paragraphes précédents, combien Kant a varié sur les rapports à établir entre le domaine du Beau et le domaine moral. Nous avons vu qu'après avoir essayé de distinguer de la façon la plus nette le sentiment du Beau du sentiment du bien, en affirmant que le premier est absolument désintéressé, tandis que le second comporte toujours un intérêt, l'intérêt suprême de la nature humaine, que le Beau est absolument irréductible à un concept, tandis que le bien n'est représenté comme l'objet d'une satisfaction universelle que par un concept, qu'après être allé jusqu'à prétendre que non-seulement le sentiment du beau est spécifiquement différent du sentiment moral, mais encore que l'intérêt qu'on y peut attacher s'accorde difficilement avec l'intérêt moral, et qu'il n'y a, par conséquent, entre ces deux sentiments aucune affinité intérieure, Kant revient sur ces assertions pour révéler tout d'abord l' « analogie » entre le jugement esthétique et le jugement moral, grâce à laquelle « le goût nous permet de passer, sans un saut trop brusque, de l'attrait des sens à un intérêt moral habituel, en ce qu'il représente l'imagination dans sa liberté comme pouvant être déterminée d'une manière concordante avec l'entendement, et qu'il apprend à trouver dans les objets des sens une satisfaction libre et indépendante de tout attrait sensible, » pour mettre, par conséquent, expressément la liberté esthétique de l'imagination au service de l'intérêt moral, pour conclure enfin que le Beau ne plaît qu'en tant qu'il est le symbole de la moralité, ce qui est identifier nettement le plaisir esthétique avec le plaisir moral. Il est tout à fait certain, d'après cela, que si c'est cette dernière théorie qui récèle la véritable pensée kantienne, on ne saurait établir, par rapport au sentiment moral, aucune différence essentielle entre le sublime et le Beau. Tous deux ne plaisent que parce qu'ils symbolisent la moralité, que parce qu'après le choc de la nature extérieure, qui n'est que la cause occasionnelle de l'impression esthétique, la raison humaine revient en elle-même, se réfléchit en quelque sorte en elle-même, et se rappelle, et à propos de l'harmonie de ses facultés — ce qui constitue le Beau — et à propos de leur désaccord — ce qui constitue le sublime, — qu'elle est avant tout raison pratique, que les intérêts de la raison pratique priment ceux de la raison théorique,

et que c'est l'homme moral qui est le but dernier, la fin suprême de la création, qui est la preuve unique de l'existence de Dieu.

Il en est de même enfin du troisième caractère qui, dans la pensée de Kant, devait séparer le domaine du Beau de celui du sublime. Nous avons vu qu'après avoir soutenu, durant toute l'Analytique et la Déduction, que le Beau était absolument irréductible à tout concept, que l'universalité et la nécessité du jugement esthétique ne se fondaient sur aucun concept, Kant a confessé dans la Dialectique que l'universalité et la nécessité du Beau ne pouvaient se légitimer qu'en tant qu'elles avaient pour fondement quelque concept : ce concept ne devait pas d'ailleurs pouvoir être déterminé par l'intuition, ne devait rien nous faire connaître, ne devait pouvoir fournir aucune preuve pour le jugement du goût, devait être un concept indéterminé. Or, ce concept indéterminé, Kant, lorsqu'il veut différencier en dernier ressort le Beau du sublime, l'appelle un concept indéterminé de l'entendement : le Beau concernant la forme de l'objet est la représentation d'un concept indéterminé de l'entendement, tandis que le sublime qui concerne des objets sans forme, des objets illimités, est la représentation d'un concept indéterminé de la raison. Or, là encore, la différence établie par Kant nous paraît illusoire. Nous savons que Kant a fini par soutenir que la beauté, aussi bien la beauté de la nature que celle de l'art, consiste dans l'expression d'Idées esthétiques, de ces Idées qui rivalisent avec les Idées rationnelles dans l'effort d'échapper aux limites de l'expérience et d'incarner des concepts de la raison. Nous savons de plus que ce concept indéterminé sur lequel Kant fait reposer l'universalité et la nécessité du Beau « n'est que le concept pur que la raison nous donne du supra-sensible » et, par conséquent, est, aussi bien que le concept sur lequel est fondé le sublime, non point un concept indéterminé de l'entendement, mais bien aussi un concept indéterminé de la raison. Nous pouvons donc conclure que Kant a échoué dans sa tentative d'opposition du sublime et du Beau. Comme nous le verrons, la forme esthétique et artistique opposée au Beau n'est pas le sublime mais bien le laid. Sans doute, le sublime diffère du Beau par des caractères déterminés que nous aurons immédiatement à rechercher, mais ces différences ne sont pas assez considérables pour que l'usage commun ne confonde pas bien souvent ces deux qualificatifs. En somme, toute chose sublime est en même temps belle : seulement, et, c'est là ce qui prouve que nous avons affaire à deux formes esthétiques différentes, la réciproque n'est pas vraie ; il y a des choses belles — notamment les choses gracieuses et charmantes — qui ne sont pas sublimes.

Qu'est-ce donc que le sublime, quels en sont les caractères spécifiques, c'est là ce que nous avons à nous demander maintenant. Parmi les caractères que Kant revendique pour lui, nous en retenons tout d'abord deux, qui nous paraissent véritablement importants. En premier lieu, il est incontestable que dans le sublime le concept de quantité joue un rôle infiniment plus considérable que dans le Beau, et, en second lieu, il y a dans le sublime un mélange de sentiments désagréables et agréables qui n'existe pas dans le Beau. Cela accordé, nous savons que Kant subdivise le sublime en deux manifestations principales, qu'il appelle le sublime mathématique et le sublime dynamique. Pour le sublime mathématique, il consiste dans la grandeur absolue, laquelle, indépendamment de toute autre considération de forme, de signification, etc., nous plaît, tandis qu'au contraire la petitesse nous déplaît. Cette grandeur ne peut pas se trouver dans les choses de la nature, et la satisfaction qu'elle nous cause ne peut pas être due à l'objet lui-même. En effet, d'une part, ce n'est pas l'objet qui peut nous plaire, puisqu'il se peut qu'il soit informe, et, d'autre part, le sublime ne peut pas résider dans les choses de la nature, puisque rien n'y est grand absolument : nous n'avons qu'à regarder les objets les plus grands, dont la nature nous offre l'exemple, par un télescope, pour les trouver petits, et inversement, les choses les plus petites qu'on puisse imaginer par un microscope, pour les trouver gigantesques. Le sublime ne pouvant donc exister dans la nature ne peut résider que dans notre esprit, que dans nos Idées, qu'en nous-mêmes. Voici à quel propos la grandeur illimitée de nos Idées se révèle à nous et crée ainsi le sentiment du sublime. Pour mesurer une grandeur, l'imagination a besoin de deux opérations : d'une part elle *appréhende* l'objet, c'est-à-dire elle parcourt successivement toutes ses parties, et cette opération elle peut la continuer jusqu'à l'infini ; de l'autre, il faut qu'elle le *comprehende*, c'est-à-dire qu'elle réunisse en un tout les différentes parties appréhendées, et cette seconde opération est non-seulement beaucoup plus difficile, mais encore a des limites qu'il est impossible de dépasser. Lorsque l'appréhension en est au point où les premières représentations partielles de l'intuition sensible commencent à s'éteindre dans l'imagination, il faut qu'elle s'arrête ; si elle continue, elle perd d'un côté ce qu'elle gagne de l'autre, et la compréhension retombe toujours sur un maximum qu'elle ne peut dépasser. Or, il y a dans la nature des grandeurs que l'esprit humain ne peut jamais entièrement saisir, qu'il peut bien appréhender, mais dont il lui est impossible de réunir toutes les parties en une intuition. Mais notre raison, dont la tâche principale consiste à viser à la to-

talité, exige que même les grandeurs absolues, nous essayions de les embrasser dans une intuition une, que nous nous représentions tous les membres d'une série croissante de grandeurs et de nombres, et que même nous tentions de nous représenter l'Infini, c'est-à-dire l'espace et le temps écoulés, comme donné en entier, dans toute sa totalité. L'infini, nous le savons, est grand absolument : aucune compréhension ne peut nous fournir pour unité une mesure qui aurait un rapport déterminé, exprimable en nombres, avec l'infini. Mais puisque, d'autre part, il est au moins possible de concevoir l'infini sans contradiction, et de le concevoir comme un tout, il faut qu'il y ait dans l'esprit humain une faculté qui dépasse toute mesure des sens, qui soit supra-sensible, et cette faculté nous la possédons : c'est la faculté qui nous fournit l'Idée d'un noumène, servant de substratum à l'intuition du monde considéré comme phénomène, qui nous permet de comprendre tout entier sous un concept l'infini du monde sensible dans une estimation pure et intellectuelle de la grandeur, quoique nous ne puissions jamais le concevoir mathématiquement par des concepts de nombres. Or, nous avons le sentiment du sublime, lorsque nous nous trouvons devant un phénomène de la nature d'une grandeur telle que l'imagination se sent incapable de l'embrasser dans sa totalité, d'y appliquer même une mesure, si bien qu'elle y associe l'idée de son infinité. Quant à la nature, la seule mesure capable d'en évaluer l'immensité serait sa totalité absolue, c'est-à-dire la compréhension de l'infinité de la nature envisagée comme phénomène. Mais étant donnée l'impossibilité de l'absolue totalité d'un progrès sans fin, cette mesure est un concept contradictoire en soi. Par conséquent, lorsque nous nous trouvons devant un objet de la nature que notre imagination est absolument incapable de mesurer, quelque effort qu'elle y emploie, nous allons nécessairement du concept de la nature vers le substratum supra-sensible qui sert à la fois de fondement à la nature et à notre faculté de penser, et qui est grand au-delà de toute mesure des sens, au delà de toute expression.

La conclusion que tire Kant de cette difficile déduction c'est que la véritable sublimité ne réside jamais dans les objets de la nature, mais uniquement dans la disposition d'esprit qui résulte de l'effort impuissant de l'imagination vers un progrès à l'infini, et de la prétention de notre raison à la totalité absolue comme à une idée réelle : il y a là non plus, comme dans le Beau, une harmonie de nos facultés de connaître, mais bien, au contraire, une disconvenance, un désaccord, qui éveille en nous le sentiment de notre faculté supra-sensible, le sentiment de la raison. C'est là ce qui

explique les particularités du plaisir que nous cause le sublime. D'une part, en tant qu'il jaillit de la disconvenance de l'imagination dans l'estimation esthétique de la grandeur avec l'estimation rationnelle, le sentiment qu'il provoque en nous est, comme tout sentiment de désaccord, un sentiment de peine ; de l'autre, en tant qu'il est la conséquence de l'accord du jugement, que nous portons sur l'impuissance des plus grands efforts de la sensibilité, avec les Idées de la raison auxquelles nous ne pouvons pas laisser que de tendre, il nous cause, au contraire, comme tout sentiment d'harmonie, un sentiment de plaisir. Nous sommes repoussés et attirés à la fois par le même objet, qui nous révèle successivement une disconvenance et une finalité profonde dans l'organisation de nos facultés de connaître. Or, nous connaissons parmi nos sentiments moraux un sentiment qui, lui aussi, est à la fois agréable et pénible, et résulte, lui aussi, de notre incapacité d'atteindre une Idée qui est pour nous une loi. Ce sentiment s'appelle le sentiment de l'estime ou du respect. Par conséquent, le sentiment du sublime est un sentiment de respect. Seulement ce n'est pas pour la nature, pour la grandeur illimitée de certaines de ses manifestations, que nous pouvons éprouver ce respect, puisque nous savons, qu'envisagés à de certains points de vue, ces phénomènes nous paraîtraient au contraire imperceptibles. Ce n'est que notre Moi pratique ou le sentiment de notre destination supra-sensible, qui est capable de nous inspirer de l'estime. Il se produit alors ce que Kant appelle une « *subreption* », une sorte de substitution, grâce à laquelle nous convertissons le respect que nous éprouvons pour l'Idée de l'humanité en nous, en respect pour un objet de la nature, qui en lui-même est tout à fait impuissant à provoquer en nous un sentiment semblable, mais qui nous rend comme visible la supériorité de la destination rationnelle de nos facultés de connaître sur le plus grand pouvoir possible de la sensibilité.

Pour le sublime dynamique de la nature, sur lequel Kant insiste moins que sur le sublime mathématique, il résulte du fait de considérer la nature comme une puissance qui n'a aucun empire sur nous. Lorsque nous nous trouvons devant un objet redoutable, c'est-à-dire devant un objet tel qu'en imaginant que nous voulussions lui résister, nous eussions l'absolue conviction que nous serions vaincus, il peut arriver tout d'abord que nous ayons peur, que nous éprouvions un sentiment de crainte réelle. En ce cas, nous n'éprouverons pas plus le sentiment du sublime que nous n'éprouvons celui du Beau quand nous sommes dominés par l'inclination ou par le désir. Notre première pensée est de fuir l'aspect de l'objet qui nous inspire de la crainte, nous éprouvons un senti-

ment de joie de nous en sentir délivrés, et bien loin de chercher l'occasion de nous rappeler cette sensation éminemment désagréable, nous faisons effort pour la repousser de notre esprit. Or, lorsque nous nous trouvons devant certains phénomènes de la nature, comme d'immenses chaînes de montagnes, l'océan soulevé par la tempête, des volcans déchaînant toute leur puissance de destruction, etc., bien que nous sachions que, comparé à de telles puissances, notre pouvoir de résistance est réduit à une petitesse insignifiante, nous nous sentons, pourvu que nous soyons en sûreté, attirés invinciblement par ces explosions terribles des puissances de l'univers, et nous les appelons alors sublimes. En effet, si l'impossibilité de résister à ces puissances nous fait reconnaître notre infinie faiblesse, en tant qu'êtres de la nature, d'autre part, nous sentons, en face de ces spectacles, les forces de notre âme s'élever au-dessus de leur ordinaire médiocrité, parce que nous découvrons en nous-mêmes un pouvoir de résistance qui nous donne le courage de nous mesurer avec la toute-puissance apparente de la nature, parce qu'il se révèle en nous une faculté par laquelle nous nous jugeons indépendants de la nature tout entière, une faculté qui nous permet de mépriser, dès qu'il s'agit de l'accomplissement ou de la violation des principes suprêmes de notre personnalité morale, la toute-puissance de l'univers, dussions-nous être écrasés par elle : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau qui a *l'idée du devoir*. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser, une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer, mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce que toutes les forces de l'univers *sont incapables d'atteindre notre personne morale* ». Rien n'illustre mieux la théorie de Kant que ces sublimes paroles de Pascal, pourvu qu'on y remplace, comme nous l'avons fait, la pensée par la conscience morale. Il est inutile d'ajouter qu'il y a *subreption* pour le sublime dynamique aussi bien que pour le sublime mathématique : là encore la nature n'est nommée sublime que par l'imagination qui l'élève jusqu'à en faire une représentation — ou plutôt pour rendre la pensée kantienne par un mot qu'il n'a pas employé, mais qui nous paraît le mot propre — jusqu'à en faire le symbole des cas où l'esprit peut se rendre sensible sa propre sublimité, la supériorité de sa propre destination sur la nature.

V

Que faut-il penser maintenant de cette théorie dont Kant lui-même confesse qu'elle paraît bien subtile et « tirée de bien loin. » Reconnaissons tout d'abord, avant de la critiquer, qu'elle est extrêmement haute, noble et profonde, et qu'il est très compréhensible qu'elle ait exercé la plus profonde impression sur tous les successeurs de Kant. Parée de la merveilleuse rhétorique de Schiller, elle est entrée, avec des modifications de détails, dans la philosophie des esthéticiens idéalistes de l'Allemagne. Elle a été accueillie par les contemporains de Kant et par les philosophes postérieurs avec beaucoup plus de faveur que la théorie du Beau, et cela s'explique aisément. La théorie kantienne du sublime est, en effet, beaucoup plus claire et beaucoup plus cohérente que la théorie kantienne du Beau. Tandis que, nous l'avons vu, il est très difficile de savoir si pour Kant le Beau est subjectif ou objectif, si c'est un sentiment ou un jugement, si c'est un sentiment qui résulte d'un jugement ou un jugement qui résulte d'un sentiment, ces hésitations n'existent pas pour le sublime. Le sublime est un état purement subjectif; il jaillit de notre constitution intellectuelle et morale, de la nécessaire limitation de notre imagination et de la nécessaire aspiration vers la totalité absolue de notre raison — pour le sublime mathématique — de la faiblesse infinie de notre sensibilité comparée aux forces prodigieuses de la nature, et de la supériorité de notre personne morale sur la toute-puissance de l'univers — pour le sublime dynamique —. Pour le sublime, il n'y a vraiment pas de doute sur la question de savoir si c'est à une faveur que nous ferait la nature ou bien à une faveur que nous lui ferions que le plaisir esthétique est dû. Lorsqu'il s'agit du sublime, Kant est d'un idéalisme et d'un subjectivisme intransigeants que lui envierait la philosophie de Fichte. La nature objective n'est en quelque sorte qu'un prétexte que prend le Moi pour se remémorer l'illimitation des Idées de la raison, le pouvoir absolu et inaliénable de la nature morale. La réalité n'est pour ainsi dire qu'un tremplin dont s'élance l'esprit humain pour mesurer toute l'étendue, toute la hauteur et toute la profondeur de ses propres facultés.

Cependant si la théorie kantienne du sublime est extrêmement intéressante et ingénieuse, si ingénieuse même que l'on a eu raison de trouver, dans la subtilité avec laquelle elle joue avec les

deux concepts de la nature sensible et des Idées de la raison, qui se posent, s'opposent, et se réconcilient dans une synthèse finale, comme un avant-goût des jeux de la dialectique hégélienne, elle soulève un certain nombre d'objections graves qu'il nous reste à exposer. Tout d'abord Kant a subdivisé le sublime en deux grandes formes : le sublime mathématique et le sublime dynamique, dont le premier se rapporterait à la faculté de connaître et le second à la faculté de désirer. Il s'agit de décider avant tout si cette distinction est légitime. Il est incontestable, dit avec raison Hartmann, que le sublime dynamique ou le sublime d'intensité doit entretenir d'étroites relations avec la faculté de désirer ou la volonté, si l'on considère la volonté comme une forme de la force, ou bien la force comme une forme de la volonté, ou bien la force et la volonté comme deux formes d'un principe d'intensité plus général. Toute la question est de savoir s'il est possible d'imaginer une forme du sublime sans ce fondement d'intensité dynamique, si la simple grandeur mathématique, la simple extension, est capable de provoquer en nous le frisson du sublime, si, en un mot, le sublime mathématique, le sublime de l'extension ne nous paraît pas tel que parce que nous concluons inconsciemment de la grandeur extensive d'un objet donné à la grandeur intensive des forces qui s'y manifestent ou qui s'y sont manifestées autrefois, et que nous sentons très supérieures à nos propres forces [1]. C'est bien là ce qu'ont pensé, et, à notre avis, avec grande raison, la plupart des esthéticiens contemporains qui ont repris la question du sublime. Il nous semble que quand nous nous trouvons devant une grande étendue qui nous paraît incommensurable, nous transformons, sans nous en douter, la grandeur extensive en grandeur intensive ou en puissance, et nous réservons notre admiration, non pas pour l'extension qui apparaît à notre sensibilité, mais bien pour les forces que nous imaginons derrière cette extension et auxquelles celle-ci est due en réalité. Comme on l'a dit très justement, ce n'est pas seulement du volcan déchaîné et de l'océan en fureur, mais encore du désert silencieux et de la mer calme, que nous sentons jaillir des forces qui dépassent infiniment l'humaine faiblesse. Nous croyons que sans cette association plus ou moins inconsciente de l'idée de puissance, les étendues les plus vastes n'exerceraient aucune espèce d'attrait sur notre imagination esthétique, et que, par conséquent, tout sublime, quelle que soit la manière dont il se révèle à nous, que ce soit par l'extension ou par la puissance, que ce soit dans la nature ou dans l'homme, résulte

1. Hartmann, *Aesthetik*, t. I, p. 381.

toujours de l'admiration mêlée de crainte que nous inspirent les manifestations directes ou indirectes de forces que nous jugeons incommensurablement supérieures à celles dont nous disposons.

Cela accordé, remarquons que l'analyse kantienne du sublime dynamique est, sauf la question de la subreption que nous réservons, beaucoup moins contestable que celle du sublime mathématique. En effet, pour expliquer le sentiment particulier que nous inspire la manifestation d'une puissance immense, Kant n'a point recours à l'idée de l'infini : il suffit pour qu'une puissance soit esthétiquement sublime qu'elle nous paraisse redoutable, que nous nous rendions compte de l'impossibilité où nous sommes de lui résister. Il s'agit là, par conséquent, d'une puissance grande comparativement à nous, mais non grande absolument, d'une puissance indéfiniment supérieure à nous et non pas d'une puissance infinie. Il en est tout autrement du sublime mathématique où, comme nous l'avons vu, l'idée de l'infini joue un rôle extrêmement important. Kant commence par affirmer — et cette affirmation est devenue l'un des deux principes essentiels de l'esthétique réaliste de Zimmermann — que nous attachons toujours à la représentation de la grandeur une espèce d'estime, et à la représentation de la petitesse une espèce de mépris. Bien que cette assertion ait été contestée et soit contestable, en effet, puisqu'il y a toute une catégorie du Beau — le joli — qui implique nécessairement l'idée de petitesse, puisqu'il y a dans tous les arts de parfaits chefs-d'œuvre qui excluent *a priori* toute idée de grandeur — les miniatures, les pierres gravées, les tableautins des Hollandais, le lied, la nouvelle, etc. — nous voulons accorder à Kant son point de départ, et ne critiquer que les conclusions qu'il en tire. Pour cela nous avons à nous demander tout d'abord ce qu'il entend par grandeur. Là-dessus Kant est très net : la grandeur dont il s'agit dans le sublime est la grandeur *absolue, absolute non comparative magnum*, c'est-à-dire une grandeur pour laquelle il est impossible de trouver en dehors d'elle une mesure qui lui convienne, une grandeur qui, par conséquent, n'est égale qu'à elle-même. De là Kant conclut que la nature ne peut nous fournir aucun exemple du sublime, puisqu'elle ne contient aucun objet grand absolument, puisque le même objet de la nature peut successivement nous paraître, selon le point de vue où nous nous plaçons et les instruments optiques dont nous nous servons pour le contempler, infiniment grand ou infiniment petit, et que partant le sublime ne peut résider qu'en nous-mêmes, que dans les Idées de notre raison.

Or, à supposer que l'on admette que la simple grandeur, sans

aucune intervention de l'Idée de puissance, puisse provoquer le sentiment du sublime, est-il vrai que cette grandeur doive être grande absolument, doive être infinie? Est-il vrai que, pour que le ciel étoilé, la mer, la plaine ou quelque autre exemple de sublime mathématique que l'on veuille choisir, nous paraisse sublime, nous devions nécessairement avoir conscience que ces objets sont absolument irréductibles à toute mesure? Remarquons avant tout, qu'en réalité, la grandeur de tous ces objets ne saurait être infinie, puisque, d'une part, Kant lui-même a démontré de la façon la plus irréfutable que le concept d'un infini actuellement réalisé est une contradiction dans les termes, que, par conséquent, il ne saurait être question que de grandeurs indéfinies, et puisque, d'autre part, il est tout à fait certain, qu'en fait, toutes les grandeurs que cite Kant sont absolument finies et parfaitement mesurables. Sans doute, c'est là une vérité que Kant n'ignore pas et sur laquelle, au contraire, il insiste avec la dernière énergie : c'est précisément parce que tout objet de la nature est nécessairement limité et fini que le sublime ne peut pas être trouvé en dehors de nous, et doit être cherché dans les Idées de notre raison. Tout le raisonnement de Kant consiste dans le syllogisme suivant : tout sublime réside dans la grandeur absolue : or, la nature ne nous fournit que des grandeurs finies, donc le sublime ne peut pas se rencontrer dans la nature. Seulement on s'aperçoit tout de suite que la majeure de ce raisonnement n'est en aucune façon évidente par elle-même. Kant n'essaie en aucune façon de démontrer que, pour nous paraître sublime, une grandeur doive être nécessairement absolue, et, en vérité, cette démonstration est impossible. Pourquoi, en effet, n'en serait-il pas du sublime mathématique comme du sublime dynamique? Pourquoi, de même que nous appelons dynamiquement sublimes des forces que nous sentons très supérieures aux nôtres, n'appellerions-nous pas mathématiquement sublimes des grandeurs très supérieures à celle qui nous sert tout naturellement d'unité de mesure dans toutes nos appréciations esthétiques, c'est-à-dire à la grandeur du corps humain? Nous admettons parfaitement la distinction établie par Kant entre l'estimation mathématique et l'estimation esthétique de la grandeur, et nous appelons avec lui l'estimation esthétique celle « qui se fait par la seule intuition, à vue d'œil. » Or, il nous semble incontestable que, dans cette estimation esthétique, l'unité de mesure varie avec les différentes espèces d'objets que nous avons à évaluer. De même que, pour chaque espèce, nous avons en nous une sorte d'image typique, ce que Kant appelle l'idée normale qualitative, nous avons aussi une

image typique de la grandeur, une idée normale quantitative. Nous appelons grands un homme, un animal, une plante et un arbre, qui dépassent la grandeur moyenne des individus de chacune de ces espèces. Lorsque maintenant nous nous trouvons devant des objets pour lesquels nous ne possédons pas d'idée normale quantitative, nous les comparons tout naturellement, pour les mesurer, à des objets d'espèce analogue, ou tout simplement à nous-mêmes. L'adage philosophique que l'homme est la *mesure* de toute chose doit être pris à la lettre, et vaut aussi bien au point de vue de la quantité qu'au point de vue de la qualité. Nous sommes aussi anthropomorphiques quand il s'agit du sublime que quand il s'agit du Beau. Le seul être que nous connaissions véritablement, non pas par analogie, non pas par interprétation, mais directement, immédiatement, c'est nous-mêmes, et par conséquent, il est tout à fait naturel que la mesure fondamentale, dont nous nous servions pour juger de la grandeur des choses, soit tout simplement notre propre taille. J'appelle grand ce qui dépasse ma propre grandeur, et il n'y a dans ce jugement aucune espèce d'intervention, ni de l'Idée de l'infini, ni même de l'Idée de l'indéfini. Comme le fait remarquer avec très grande raison Karl Groos, lorsque nous nous trouvons devant une tour gothique, d'une hauteur de 150 pieds, nous ne songeons en aucune façon à la trouver sublime, tandis qu'une tour trois fois aussi haute peut parfaitement nous paraître telle. Et, cependant, ce n'est là encore en aucune façon une grandeur infinie, ni qui nous paraisse telle, puisque nous sommes parfaitement capables de l'apprécier et d'imaginer approximativement aussi bien une hauteur de 450 que de 150 pieds [1]. Il nous semble donc que nous pouvons parfaitement avoir la sensation de la grandeur, et de cette grandeur que Kant réclame pour le sublime, sans qu'il entre le moins du monde, dans notre concept, l'Idée d'absolu et l'Idée d'infini.

Voyons cependant comment Kant introduit cette Idée dans le sublime mathématique. Lorsque nous nous trouvons devant certains objets de la nature d'une grande extension, nous essayons de les mesurer esthétiquement. Pour cela, nous commençons par les appréhender, et cette appréhension n'a pas de limite et est toujours possible, puis nous tentons de réunir les différentes parties de l'objet que nous avons appréhendé, de les étreindre pour ainsi dire, *comprehendere*, dans une seule intuition, et cette seconde opération serait essentiellement limitée : à un certain moment, notre imagination ne serait pas assez forte pour retenir toutes les

1. Karl Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, p. 311, 312.

représentations partielles de l'intuition totale, les premières s'éteindraient à mesure que l'appréhension continue, si bien que la compréhension est réduite à un maximum qu'il lui est impossible de dépasser. Qu'arrive-t-il alors ? D'une part, notre imagination tente son œuvre d'appréhension sans pouvoir la mener à bonne fin. Elle s'arrêterait tout naturellement, si l'esprit n'entendait pas en lui-même « la voix de la raison qui, pour toutes les grandeurs données, même pour celles que l'appréhension ne peut jamais entièrement saisir, mais qu'on doit pourtant juger (dans la représentation sensible) comme données entièrement, exige la totalité, par conséquent la compréhension dans une intuition une, et pour tous ces membres d'une série croissante de nombres, la *représentation*, et qui même n'exclut pas l'infini (l'espace et le temps écoulés) de cette exigence, mais nous oblige au contraire à le concevoir (dans le jugement de la raison commune) comme *donné en entier* (dans sa totalité). » Voilà l'Idée de l'infini introduite dans le sublime. C'est lorsque nous nous trouvons devant des phénomènes de la nature, dont la compréhension dépasse le pouvoir de l'imagination, que germe en nous l'Idée de l'infinité de la nature, que jaillit en nous l'Idée de notre faculté supra-sensible, l'Idée du noumène qui sert de substratum à l'intuition du monde considéré comme phénomène, et c'est l'état de notre esprit dans la conception d'un substratum supra-sensible, grand au-delà de toute mesure des sens, et servant de fondement à la nature et à notre faculté de penser, qui est proprement sublime.

Nous voilà enfin en face de la partie maîtresse de la théorie kantienne du sublime mathématique. Que faut-il en penser ? Le premier reproche que nous voudrions lui adresser c'est que tout le laborieux raisonnement, par lequel Kant introduit dans le sublime l'Idée de l'infini, est foncièrement inutile. Admettons, en effet, pour un instant, la théorie de l'appréhension et de la compréhension : nous commençons par appréhender les différentes parties d'un objet, puis, à un moment donné, nous ne pouvons plus réunir, dans une intuition une, les parties appréhendées, et il faut que nous nous arrêtions. Si vraiment les choses se passaient ainsi, on se demande pourquoi Kant a cru devoir mobiliser tout le lourd appareil des facultés supra-sensibles, du noumène et des Idées. Ne serait-il pas beaucoup plus naturel d'appeler sublimes précisément les objets de la nature trop considérables pour pouvoir être embrassés dans une intuition, sans faire intervenir le moins du monde l'infini ? Un objet d'une extension telle, qu'il oppose aux efforts d'estimation esthétique de notre imagination des bornes infranchissables, serait jugé par nous grand absolument, c'est-à-

dire sublime. Ou bien tous les objets de la nature peuvent être réduits à l'intuition sensible, et alors on comprendrait qu'il fallût chercher le sublime en dehors de cette nature, ou bien, comme le suppose Kant, il y a dans la nature des objets qui ne peuvent pas être réduits à l'intuition, et alors il est incompréhensible qu'on ne fasse pas résider le sublime précisément dans ces objets-là, et qu'on éprouvât le besoin de les localiser en dehors de l'univers, dans le monde des Idées. Par conséquent, il nous paraît bien établi que l'introduction de l'Idée de l'Infini dans la théorie du sublime mathématique est absolument inutile.

Aussi bien y a-t-il sur ce point chez Kant de visibles hésitations. A première vue, il semblerait que c'est bien l'incommensurabilité de certains objets, dont la nature nous offre le spectacle, comme la mer, les grandes plaines, le ciel étoilé, etc., qui éveille en nous l'Idée de l'Infini, et subsidiairement l'Idée du sublime, et si l'on ne juge pas, comme nous, qu'une extension supérieure à celles que nous avons l'habitude de mesurer, supérieure surtout à la taille moyenne de l'homme qui nous paraît être la mesure commune d'estimation esthétique, suffit parfaitement à provoquer cet éveil, sans l'intervention d'aucun autre élément, cette explication nous semblerait très satisfaisante. Seulement, on l'a vu, Kant ne s'y arrête pas. Ce n'est ni immédiatement ni directement que nous nous élevons des grandeurs, que nous trouvons dans la nature, à l'Idée du sublime. Kant imagine un travail intermédiaire très compliqué, qui consiste en ceci. Devant des grandeurs, qui dépassent notre pouvoir de compréhension, nous entendons la voix de la raison qui exige pour toute grandeur la compréhension dans une intuition ; l'Idée de l'Infini n'est pas exclue de cette exigence, et nous sommes au contraire obligés de le concevoir comme donné en entier, comme un tout, comme une totalité. Il semblerait tout d'abord que cette observation sur l'Idée de l'Infini n'est que tout à fait accessoire et n'a été présentée par Kant que pour bien faire voir que le propre de la raison est de viser à la totalité même pour les concepts qui semblent absolument irréductibles, mais que, pour le sublime, la raison ne s'occupe de chercher cette totalité que pour les grandeurs de la nature qui dépassent le pouvoir de compréhension de l'imagination. Or, il n'en est rien. Une fois que Kant en est arrivé à introduire dans son analyse l'Idée de l'Infini, il abandonne complètement les grandeurs de la nature, qui ont été le point de départ de toute la déduction, pour ne plus s'occuper que de cette Idée de l'Infini. C'est grâce à cette Idée, continue-t-il, que nous sommes capables de comprendre tout entier sous un concept l'infini du monde sensible

dans une estimation pure et intellectuelle de la grandeur, et la nature n'est sublime que dans ceux de ses phénomènes dont l'intuition entraîne l'Idée de son infinité.

A y regarder de près, voici comment s'opère l'acte total auquel nous devons le sublime. Nous commençons par nous trouver devant des objets de la nature qui dépassent notre faculté de compréhension. Puis, au moment où l'imagination découragée aurait tendance à s'arrêter dans son effort pour réduire la grandeur donnée à une intuition, elle entend la voix de la raison qui exige pour toute grandeur, quelque incommensurable qu'elle puisse paraître aux facultés sensibles, la compréhension dans une intuition une. Nous nous rappelons alors que l'Idée de l'Infini elle-même n'est pas exclue de cette exigence. A ce moment, nous abandonnons totalement la grandeur donnée, qui a provoqué tout le mouvement, pour ne plus nous préoccuper que de l'Idée de l'Infini. Cette Idée, puisqu'il est possible de la penser, *denken*, tout au moins sans contradiction, nous révèle l'existence en nous d'une faculté supra-sensible. Cette faculté elle-même nous fournit l'Idée d'un noumène qui sert de substratum à l'intuition du monde, et qui nous permet de concevoir l'infini du monde sensible *tout entier* sous un concept. Cette faculté, elle, dépasse toute mesure de la sensibilité; elle est même plus grande, sans aucune comparaison possible, que la faculté d'estimation mathématique, elle est grande absolument et partant c'est elle, et elle seule, qui est sublime. Par conséquent, il nous semble que la conclusion logique de tout le raisonnement n'est pas celle que nous donne Kant, à savoir que la nature est sublime dans ceux de ses phénomènes dont l'intuition entraîne l'Idée de son infinité à elle, mais devrait être celle-ci : La nature n'est jamais sublime dans aucun de ses phénomènes ; elle nous sert simplement de cause occasionnelle pour nous rappeler l'infinité de notre faculté supra-sensible, et c'est cette faculté supra-sensible qui, seule, peut prétendre à l'absolue grandeur, au sublime.

Kant lui-même avoue, nous l'avons vu, qu'on pourrait trouver son explication du sublime tirée de bien loin, bien subtile, *zu weit hergeholt und vernünftelt*, et dépassant la portée du jugement esthétique ordinaire. Il est vrai qu'il ajoute que l'observation de l'homme prouve le contraire, et montre que c'est bien le principe qu'il vient de révéler qui sert de fondement aux jugements les plus vulgaires, quoiqu'on n'en ait pas toujours conscience. Or, il nous paraît bien que si nous en appellions, comme le veut Kant, à l'observation, celle-ci arriverait à de tout autres résultats qu'il ne suppose. S'il fallait, pour avoir le frisson du sublime devant un

spectacle de la nature, passer consciemment ou inconsciemment par toute la série d'opérations que Kant énumère, bien peu d'entre nous seraient capables de l'éprouver. Sans doute, nous croyons avec Kant qu'un sentiment esthétique pur, dénué de toute préoccupation autre que celle de la contemplation désintéressée du Beau ou du sublime, est une chose très rare. Nous croyons que nombre de personnes, qui prononcent à chaque instant les mots de Beau et de sublime et d'esthétique, n'ont jamais ressenti les sentiments que ces mots désignent, et sont absolument incapables de les ressentir jamais. Nous croyons que, pour s'élever au degré d'abstraction spéciale qu'exige l'état esthétique proprement dit, il est besoin de facultés aussi spéciales que pour la création artistique, et qui peuvent être refusées à des personnes de la plus large culture intellectuelle, de la plus haute élévation morale. Néanmoins il ne nous paraît pas que pour le sublime les choses se passent comme le dit Kant, il ne nous paraît pas qu'il faille, pour éprouver ce sentiment, évoquer et l'Idée de l'Infini, et le noumène, et la conception du monde considéré comme le phénomène de ce noumène. Il nous semble que quand nous nous trouvons devant des grandeurs qui, à simple vue d'œil, nous donnent l'impression de l'illimité, l'impression de quelque chose qui est très supérieur à ce que nous avons vu jusque-là, à ce que surtout nous avons l'habitude de voir, nous n'en demandons pas davantage pour éprouver l'émotion caractéristique du sublime. Il nous semble surtout que nous nous attachons beaucoup plus que ne le dit Kant aux grandeurs dont la nature nous offre le spectacle, que, loin d'abandonner leur contemplation, pour nous élancer dans le monde supra-sensible, dans la région des Idées, c'est au contraire à cette contemplation que nous nous attachons passionnément, et que plus elle est attentive et intense, plus nous sommes aptes à nous élever jusqu'au sentiment du sublime. Dans sa théorie du sublime comme dans sa théorie du Beau, Kant a été victime de l'esprit de système et surtout de l'esprit de son propre système. Dans un passage typique de la Dialectique, Kant se réjouit à la constatation que l'antinomie du jugement esthétique se résolve de la même façon que les antinomies de la raison théorique et qu'elle ait, elle aussi, pour résultat de nous contraindre à regarder au-delà du sensible et à chercher dans le supra-sensible le point de réunion de toutes nos facultés *a priori*, puisqu'il ne nous reste pas d'autre moyen de mettre la raison d'accord avec elle-même [1]. Seulement, Kant n'a pas l'air de s'apercevoir que cet accord harmonieux des trois Cri-

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 352, 353 ; Barni, t. I, p. 315.

tiques c'est lui-même qui l'a laborieusement préparé, et que la solution lumineuse de toutes les difficultés, qu'il a accumulées comme à plaisir, ne résulte pas des choses mêmes, mais bien seulement des données très hypothétiques de sa doctrine. Il a fallu pour qu'il y eût parallélisme entre les trois Critiques, que le jugement esthétique aboutît à des antinomies, et que l'antinomie esthétique se résolût, comme les antinomies théorique et pratique, par la vision du supra-sensible. Il a fallu de même pour qu'il y eût parallélisme entre les concepts coordonnés du Beau et du sublime que, d'une part, le Beau, après avoir été un simple sentiment, devînt un jugement de l'entendement, bien plus un ordre de la raison, et que, de l'autre, le sublime, après avoir paru s'expliquer parfaitement par la contemplation sensible, résidât lui aussi dans les Idées de la raison, dans l'Idée de l'Infini. Nous avons conclu que, pour Kant, le Beau était en dernière analyse un impératif de la raison. Il en est de même du sublime. Lui aussi est dû à ce que, en face de l'impuissance de l'imagination d'embrasser certaines grandeurs, la voix de la raison se fait entendre pour réclamer l'absolue totalité, lui aussi est dû par conséquent à un impératif.

Cependant cette grande voix de la raison a-t-elle le droit de se faire entendre ? Jusqu'ici il semblerait qu'une fois que l'imagination eût atteint, dans l'estimation esthétique de la grandeur, la limite extrême de sa faculté de compréhension, il fût nécessaire de faire appel à une autre faculté de l'âme, plus extensive et plus compréhensive à la fois que nos facultés sensibles, et que, par conséquent, l'intervention des Idées de la raison, sinon le mode de cette intervention, fût légitime. Seulement, pour cela, il faudrait que la théorie psychologique de l'estimation esthétique de la grandeur fût à l'abri de toute objection. Nous l'avons admis jusqu'ici pour simplifier la marche de notre discussion. Mais il faut maintenant que nous revenions en arrière, et que nous nous demandions si réellement la validité de la théorie de l'appréhension et de la compréhension a été établie par Kant, ou bien si, au contraire, ce n'est pas seulement le mode de l'intervention des Idées de la raison, mais encore le fait même de cette intervention qui est extrêmement contestable. Nous avons exposé à différentes reprises en quoi réside, d'après Kant, l'estimation esthétique de la grandeur. Nous avons montré qu'elle consiste en deux opérations de l'imagination, l'appréhension qui peut se continuer à l'infini, et la compréhension qui, à un moment donné, si l'objet est trop grand, se trouve arrêtée, quelque effort que fasse l'imagination pour la pousser plus loin. Kant cite comme exemple les pyramides, dont il ne faut ni trop s'approcher ni trop s'éloigner pour éprouver toute l'émotion

que cause leur grandeur, vu que, quand on s'en éloigne trop, les parties perçues sont représentées obscurément, et la représentation ne produit aucun effet sur le Jugement esthétique, et que, quand au contraire on s'en approche trop, l'œil a besoin de quelque temps pour continuer son appréhension, de la base au sommet, opération durant laquelle les premières représentations s'éteignent toujours en partie avant que l'imagination ait reçu les dernières, en sorte que la compréhension n'est jamais complète. Il en est de même de la sensation de trouble que l'on éprouve quand on entre pour la première fois dans certaines églises, par exemple, dans Saint-Pierre de Rome : là, l'imagination se sent comme accablée par le spectacle qu'elle trouve en face d'elle, elle se sent incapable de l'insérer dans le champ de ses intuitions, elle sent qu'elle a atteint le maximum de sa faculté de mensuration, et, en s'efforçant de l'étendre, elle retombe sur elle-même, ce qui produit une certaine satisfaction qui nous émeut. Il en serait de même pour la contemplation de la mer, du ciel, etc. Si nous examinons d'un peu près les deux exemples proposés par Kant, l'exemple des pyramides et de Saint-Pierre, il nous semble que, tout en admettant la légitimité des faits sur lesquels s'appuie Kant, nous ne sommes en aucune façon obligés d'en tirer les mêmes conclusions que lui. Il est tout à fait certain que pour avoir toute la sensation de la grandeur d'un objet de la nature ou de l'art, des pyramides ou d'une montagne, il ne faut ni s'en approcher ni s'en éloigner trop. Mais cela s'explique tout simplement, sans aucune intervention de l'appréhension ou de la compréhension. En effet, si nous nous en éloignons trop, la pyramide ou la montagne nous apparaît trop petite pour que nous puissions juger de son immensité. Si, au contraire, nous nous en approchons trop, nous ne pouvons plus en saisir le caractère d'unité, nous sommes incapables de l'embrasser dans une seule intuition [1]. Ce sont là des faits qui s'expliquent bien plutôt par des raisons optiques, des raisons de perspective que par des raisons mathématiques ou esthétiques. Quant à l'exemple de Saint-Pierre, c'est bien plutôt la masse des impressions qui s'offrent tout à coup à notre imagination que leur grandeur proprement dite qui nous cause l'impression de trouble dont parle notre philosophe. Les travaux des psycho-physiciens ont démontré que notre conscience est incapable de sentir à la fois plus qu'un nombre déterminé d'impressions. Une fois que ce nombre est dépassé, ou plutôt tant que nous ne sommes pas arrivés à coordonner dans une impression une toutes les impressions partielles qui assaillent, sans ordre

1. Kirchmann, *Philosophische Bibliothek*, cahier 37, *Erläuterungen zu Kants Kritik der Urtheilskraft*, p. 37, 38.

et sans lien, notre conscience, nous éprouvons, en effet, une sensation particulière. Seulement il n'est pas du tout évident que cette sensation de trouble et de confusion réponde au sentiment du sublime. Kant lui-même a remarqué que la simplicité, *Einfalt*, est comme le style du sublime, et Fechner a eu parfaitement raison de revendiquer, avant tout, pour le sublime comme pour le Beau, l'unité dans la liaison du multiple, dans la variété, die *Einheitlichkeit*[1]. Sans doute, ce caractère d'unité de liaison du multiple ne suffit pas à caractériser le sublime, puisque c'est aussi un des caractères essentiels du Beau. Il faut qu'à ce caractère de l'unité s'ajoute le caractère de la puissance, et c'est la réunion de ces deux caractères qui constitue précisément le sublime : ni la puissance sans l'unité, ni l'unité sans puissance n'est capable de provoquer en nous le sentiment du sublime. Loin donc d'être un élément intégrant du sentiment du sublime, le sentiment de confusion et de trouble, dont parle Kant, lui semble au contraire tout à fait étranger. Si maintenant nous en venons aux exemples de la mer, du désert, du ciel étoilé, l'analyse de Kant ne nous paraît pas plus exacte. Et tout d'abord la mer, le désert, le ciel, nous paraissent-ils vraiment infinis? Sommes-nous véritablement incapables de les embrasser dans une intuition une ? Sentons-nous en réalité qu'à un moment donné notre imagination est obligée de s'arrêter dans son appréhension, parce qu'elle a conscience que la limite maxima de sa faculté de compréhension est atteinte ? C'est là une question non pas de théorie mais bien d'expérience personnelle. Pour nous, tout en croyant avoir éprouvé quelquefois le sentiment du sublime, nous n'avons jamais éprouvé la sensation que Kant a décrite. Il nous semble que lorsqu'on se trouve devant la mer — qu'on remarque qu'il ne s'agit ici que du sublime mathématique, et qu'on se rappelle que nous n'accordons pas que la simple extension sans association de l'idée de puissance puisse être sublime — l'on a bien la sensation de se trouver devant une grande étendue, seulement pour notre estimation esthétique, la seule dont il soit question ici, cette étendue est limitée précisément par la ligne de l'horizon. Il en est de même du ciel qui apparaît à nos yeux comme une voûte, c'est-à-dire encore comme quelque chose de limité. Peut-être que dans le désert, où la ligne de l'horizon est beaucoup moins arrêtée et semble fuir devant nos yeux, l'on peut éprouver la sensation d'illimitation dont parle Kant. Il nous est impossible d'en décider, n'ayant jamais vu que de grandes landes qui, d'ailleurs, nous paraissaient toujours très exactement limitées. Nous

1. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, p. 166.

croyons, en résumé, que l'illimitation est une conception de l'entendement et non pas une sensation. Toute sensation limite très strictement les objets qui s'offrent à elle, toute perception est en soi une limitation, et comme dans l'estimation esthétique il ne s'agit que de sensation, — *à vue d'œil* dit Kant lui-même — il nous paraît impossible d'y admettre de l'illimitation, d'y admettre cette lutte entre l'appréhension et la compréhension qui constitue pour Kant le caractère psychologique du sentiment du sublime, et le prétexte de l'introduction dans ce sentiment de l'Idée de l'Infini. Dès qu'un objet de la nature est entré dans notre perception, il devient essentiellement, irréductiblement limité et fini.

Sans doute, on pourrait opposer à notre analyse une objection grave. On pourrait alléguer que l'estimation esthétique n'existe pas à l'état d'abstraction où nous l'avons considérée, qu'en fait nos sensations se compliquent toujours d'associations innombrables, que lorsque nous nous trouvons devant la mer, nous voyons, par-delà la ligne de l'horizon qui la limite à nos yeux, d'immenses étendues d'eau, qui, elles, nous paraissent vraiment illimitées et que nous appelons même infinies, sans pourtant attribuer à ce terme le sens que lui donne Kant; que, lorsque nous contemplons le ciel et les étoiles, nous voyons, par delà la coupole limitée, se dérouler, dans l'espace sans bornes, une série illimitée de coupoles semblables, nous voyons, par-delà les points lumineux presque imperçeptibles qui ravissent notre vue, les mondes que ces points représentent. L'objection est absolument juste, et nous montrerons, lorsque nous tenterons d'opposer à la conception kantienne du sublime celle à laquelle nous croirons devoir nous arrêter, que le rôle de l'association est aussi considérable, est le même dans le sublime que dans le Beau. Seulement cette objection, Kant n'a pas le droit de s'en prévaloir. En effet, il a dit que, dans les jugements sur le sublime comme dans les jugements sur le Beau, il ne doit être question que de jugements esthétiques purs, et que, par conséquent, les exemples de sublime ne peuvent pas être empruntés aux objets sublimes de la nature supposant le concept d'une fin, vu que, dans ce cas, la finalité serait ou bien téléologique, ou bien fondée sur de simples sensations causées par un objet (le plaisir ou la douleur) et ne serait donc pas, dans le premier cas purement esthétique et, dans le second, purement formel. Aussi, conclut-il, « quand nous appelons sublime la vue du ciel étoilé, nous n'avons pas besoin, pour le juger ainsi, de concevoir des mondes habités par des êtres raisonnables, et de considérer les points lumineux, dont nous voyons l'espace rempli au-dessus de nous, comme les soleils de ces mondes se mouvant dans des cercles parfaitement

appropriés à ces derniers : il suffit de le voir tel qu'*il nous apparaît* comme une immense voûte qui embrasse tout, et ce n'est qu'à cette condition que nous pourrons lui attribuer la sublimité qui est l'objet d'un pur jugement esthétique. De même, pour trouver sublime la vue de l'océan, nous ne nous le représentons pas tel que le conçoit un esprit enrichi de toutes sortes de connaissances (*que ne donne pas l'intuition immédiate*), par exemple comme un vaste royaume peuplé de créatures aquatiques, ou comme un élément qui sépare les diverses parties de la terre mais en leur permettant de communiquer entre elles, vu que ce seraient de véritables jugements téléologiques, mais il faut se le représenter comme font les poètes *d'après ce que nous montre la vue*, par exemple quand il est calme comme un miroir liquide qui n'est borné que par le ciel ou quand il est orageux comme un abîme qui menace de tout engloutir[1].» On le voit, Kant a répudié expressément le secours que l'association aurait pu apporter à sa théorie. Il soutient que dans l'estimation esthétique du sublime il s'agit uniquement *de ce qui nous apparaît, de ce que nous donne l'intuition immédiate, de ce que nous montre la vue*, sans intervention aucune de ce que l'imagination ajoute aux données immédiates de nos sens. Par conséquent, s'il est exact que nos sens ne sauraient nous présenter rien d'illimité, que toute sensation est, par essence, quelque chose de fini, la théorie de l'appréhension et de la compréhension est insoutenable, et, partant, l'intervention des Idées de la raison illégitime.

Avec la théorie de l'appréhension et de la compréhension et avec celle de l'intervention dans le sublime de l'Idée de l'Infini s'écroule nécessairement la théorie de la *subreption*. S'il est démontré que notre imagination n'est pas impuissante à embrasser dans une intuition une les spectacles même les plus grands que nous offre la nature, et qu'il n'est pas besoin qu'en face de la prétendue banqueroute de nos facultés sensibles, la raison nous fasse entendre sa voix pour nous suggérer que l'Infini, auquel l'imagination tente en vain de s'élever, et qu'il est dans sa mission à elle, raison, de réclamer pour toutes les grandeurs, quelque incommensurables qu'elles puissent paraître à notre sensibilité, ne réside qu'en elle, que dans ses Idées, il est démontré par là même que le sublime peut parfaitement résider dans les objets de la nature et non uniquement dans l'état d'âme du spectateur, en tant qu'il est capable de concevoir le supra-sensible, et que la nature ne nous sert pas seulement de tremplin dont nous nous élançons sans regarder en arrière, pour nous perdre dans la contemplation de nos propres

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 278 ; Barni, t. I, p. 184, 185.

facultés. Sans doute, à un certain point de vue, le sublime est subjectif comme le sont toutes nos idées et tous nos sentiments, comme l'est l'univers tout entier, puisque, pour nous, il n'existe que par rapport à nous, que par les images que nous nous en traçons. Mais il nous semble, contrairement à Hartmann, qui a appelé le sublime par rapport au Beau un subjectif du second degré, que le sublime n'est pas plus subjectif que le Beau. De même que le Beau réside évidemment avant tout dans l'organisation de notre sensibilité, mais que cependant, comme nous l'avons montré, il doit y avoir des raisons expliquant pourquoi, en face de tel objet, notre sensibilité est frappée agréablement et en face de tel autre désagréablement, tout de même le sublime est avant tout un sentiment, mais un sentiment qui s'éveille à l'occasion de certains spectacles de la nature, qu'il est aussi légitime d'appeler sublimes, qu'il l'est d'appeler rouges des objets rouges, bien que nul n'ignore que le rouge n'est pas une qualité objective des choses, mais bien une sensation humaine. Loin d'être un subjectif du second degré, on pourrait prétendre avec une apparence de vérité que le sublime est au contraire plus objectif que le Beau. En effet, il y a beaucoup moins de contestations pour le sublime que pour le Beau. L'océan, le ciel, la montagne, les œuvres de Michel-Ange, certaines scènes de Corneille comparées à certaines autres de Racine, voilà des spectacles et des œuvres d'art que nul n'hésiterait à qualifier de sublimes. Il semble que le Beau soit quelque chose de plus caché, de plus discret que le sublime, et que, par conséquent, pour le découvrir et pour le goûter, il faille une intervention plus active de nos facultés. Le sublime, de par son étendue et sa puissance, s'impose beaucoup plus violemment à notre imagination et à notre sensibilité que le Beau, et c'est là ce qui autoriserait à affirmer que, loin d'être plus subjectif, il est au contraire plus objectif que ce dernier. Quoi qu'il en soit d'ailleurs de cette question, ce qui nous importe c'est de constater qu'en tout cas le sublime n'est pas subjectif dans le sens kantien. Nous verrons que loin de résulter d'un retour fait par le sujet, à l'occasion de certains spectacles, sur lui-même et sur ses facultés supra-sensibles, il est dû au contraire, tout comme le Beau, à ce que le sujet sort de lui-même, oublie toute son organisation intellectuelle et surtout l'opposition que celle-ci lui impose entre le sujet et l'objet, pour se perdre, non pas dans les régions supra-sensibles, mais bien dans l'objet dont la grandeur et la puissance l'ont frappé et avec lequel il parvient, grâce à la contemplation esthétique, à se confondre entièrement[1].

1. Cf. Hartmann, *Aesthetik*, t. I, p. 383.

Vischer, qui, d'ailleurs, fait résider, tout comme Kant, le sublime dans l'infini, a observé qu'il est étrange que Kant, qui, d'une part, soutient avec la dernière énergie que le sublime ne saurait jamais être trouvé dans la nature mais bien seulement dans l'esprit du sujet, réduise, d'autre part, le sublime à la nature et exclusivement à la nature inorganique, *rohe Natur*. Nous savons qu'il exclut du sublime la nature organique, parce que le concept d'organisme entraîne nécessairement le concept d'une fin déterminée, et que, dans le sublime comme dans le Beau, il ne peut s'agir que d'une finalité indéterminée, d'une finalité sans fin. La grandeur absolue dans le domaine de la nature organique ne serait pas, d'après lui, sublime, mais bien gigantesque, *ungeheuer*, vu que la fin de l'organisme, qui n'est compatible qu'avec une certaine mesure de grandeur, serait détruite. Quant à la question de savoir si, à côté du sublime de la nature, il n'en existe pas un autre, le sublime du sujet, le sublime intellectuel ou moral, Kant, contrairement à ce que dit Vischer, se l'est bien posée, mais il l'a résolue négativement, de telle sorte que nous arrivons à la contradiction piquante de voir le même philosophe affirmer catégoriquement que le sublime ne se rencontre pas dans la nature, mais seulement dans les Idées du sujet, et contester, d'autre part, qu'il puisse y avoir un sublime en dehors de la nature, un sublime du sujet. En effet, Kant dit en propres termes que, quand on parle de beauté et de sublimité intellectuelles, on se sert d'expressions inexactes, vu que d'abord la beauté et la sublimité sont des modes esthétiques de représentations qui ne se rencontreraient pas en nous si nous étions de pures intelligences, ou si nous nous supposions tels par la pensée, et qu'ensuite, si la beauté et la sublimité intellectuelles peuvent, comme objets d'une satisfaction intellectuelle ou morale, être conciliables avec la satisfaction esthétique, en ce sens qu'elles ne *reposent* sur aucun intérêt, il est difficile cependant de les concilier avec cette satisfaction, vu qu'elles doivent au moins *produire* un intérêt : car si la représentation doit s'accorder dans le jugement avec le jugement esthétique, cela ne pourrait avoir lieu qu'au moyen d'un intérêt sensible lié à ce plaisir, ce qui entraverait la pureté de la finalité intellectuelle. Kant accorde bien que la loi morale, lorsqu'elle est l'objet d'un jugement esthétique, nous apparaît bien plutôt comme sublime que comme belle. En effet, le sentiment qu'elle excite est un sentiment de respect et non un sentiment d'amour ou d'inclination, et nous avons vu quels liens étroits entretient avec le sentiment du respect celui que provoque en nous le sublime. Kant accorde encore que l'enthousiasme et en général *toute affection du genre courageux*, *Affekt von der wackeren*

Art, comme la colère, le désespoir, etc., où domine l'emportement, par opposition aux *affections du genre languissant*, qui peuvent être considérées comme des beautés, sont « esthétiquement sublimes [1] ». Seulement en appelant esthétiquement sublimes le bien moral et certaines affections qui révèlent l'énergie et la puissance, Kant fait une concession qu'il n'a pas le droit de faire. En effet, d'une part, nous savons que le bien moral contient une finalité très déterminée, une finalité absolue, ce qui devrait suffire à le faire exclure absolument du domaine esthétique qui exige impérieusement une finalité sans fin. D'autre part, et c'est là où nous voulions en venir, la théorie de la subreption s'oppose absolument à l'existence de tout sublime du sujet, aussi bien à celle du sublime intellectuel qu'à celle du sublime moral. Ou bien la théorie de la subreption est exacte et alors il n'y a pas de sublime intellectuel ou moral, ou bien il y a du sublime intellectuel et du sublime moral, et alors, — et c'est bien là notre avis, — la théorie de la subreption est insoutenable. En effet, s'il est compréhensible que, quand il s'agit du sublime de la nature, le sujet se serve de la nature comme d'un simple tremplin et lui substitue, pour le sublime mathématique, l'Idée de l'Infini, pour le sublime dynamique, l'Idée de la toute-puissance de la personne morale, cette substitution est absolument impossible quand il s'agit du sublime du sujet. Là, en effet, le sujet se trouve en face d'un sujet semblable à lui, et, par conséquent, il ne saurait plus y avoir aucune espèce de substitution ou de subreption [2].

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 279 à 285 ; Barni, t. I, p. 186 à 197.

2. Cf. Vischer, *Aesthetik*, t. I, 232 et 324. Vischer a parfaitement compris ce que la théorie kantienne de la subreption offre d'insuffisant, mais la critique qu'il en a faite nous semble elle-même sujette à caution. Kant a soutenu, en effet, pour le sublime dynamique, que, devant les puissances de la nature qui nous paraissent dépasser infiniment notre force de résistance, nous nous remémorons que nous avons en nous une puissance, la force morale, que les forces de la nature sont incapables d'atteindre et qui, par conséquent, est infinie. A cela, Vischer réplique que Kant enlève au sublime l'élément de peine qui cependant en fait partie intégrante : puisque nous savons que nous avons en nous une puissance intérieure qui dépasse infiniment la puissance extérieure qui pourrait nous menacer, nous ne nous sentons plus humiliés devant celle-ci, elle ne nous paraît plus redoutable, et par conséquent elle ne saurait être qualifiée de sublime. Kant, dit-il, veut expliquer le redoutable et explique que nous n'avons pas à le redouter. Seulement, Vischer ne s'aperçoit pas que Kant pourrait faire valoir, en faveur de son explication, qu'il y a dans le sentiment du sublime deux moments que Vischer a le tort de ne pas distinguer. En nous trouvant en face d'un objet de la nature, d'une puissance telle que nous sentons que nous serions absolument incapables de lui résister, nous commençons par être effrayés : voilà l'élément de peine inhérent au sentiment du sublime. Ce n'est qu'après ce premier moment que nous nous rappelons que, si notre être sensible est absolument impuissant, en effet, en face des terribles explosions des puissances naturelles, il y a en nous une autre personne, la personne morale, sur laquelle ces puissances n'ont aucune espèce de prise, et voilà le sentiment de plaisir qui est le second élément du sentiment du sublime. Par conséquent, bien que nous

Nous venons de discuter successivement toutes les théories particulières qui constituent la conception kantienne du sublime, et il nous a paru qu'aucune d'entre elles n'était capable de résister à un examen attentif. Seule, la théorie de ce que Kant appelle la qualité de la satisfaction attachée au jugement du sublime n'a pas été encore critiquée par nous. C'est qu'en effet l'analyse de la nature subjective du sentiment du sublime est la partie la plus solide de toute la théorie. Kant nous paraît avoir aperçu quelques-uns des caractères essentiels du processus psychologique auquel correspond le sentiment du sublime, et la description qu'il a faite des effets subjectifs du sublime est, avec celle du comique dont elle se rapproche d'ailleurs singulièrement, l'une des plus fines et des plus pénétrantes de toute son œuvre philosophique. Tous les critiques sont d'accord pour attribuer à Burke une large part du mérite psychologique de cette description. C'est à l'influence de Burke qu'est dû avant tout l'élément physiologique que Kant a introduit dans son analyse et qui jure de se trouver côte à côte avec la théorie métaphysique du sublime, avec l'Idée de l'Infini et l'Idée de la toute-puissance de la personne morale. Kant a eu absolument raison dans la constatation qu'il a faite du caractère indirect et médiat du plaisir esthétique dû au sublime. Il est parfaitement exact que ce plaisir n'est excité que par le sentiment d'une suspension momentanée des forces vitales, et du sentiment d'effusion, *Ergïessung*, qui suit le premier. Si nous n'accordons en aucune façon à Kant que, dans les jugements esthétiques sur le Beau de la nature, l'esprit reste nécessairement dans une contemplation calme et dénuée de toute émotion, nous admettons avec lui que, dans la représentation du sublime de la nature, l'esprit se sent ému, et qu'en général l'émotion est plus forte que quand il s'agit du Beau. Il est exact enfin que l'émotion du sublime est comme un ébranlement dans lequel nous nous sentons alternativement et rapidement attirés et repoussés par le même objet, et, en définitive, si nous n'admettons aucune des explications kantiennes de la genèse du sublime, en revanche, toute son analyse des effets subjectifs du sublime nous paraît aussi ingénieuse qu'exacte.

n'admettions pas plus l'explication que donne Kant du sublime dynamique que celle qu'il donne du sublime mathématique, et que nous croyions avec Vischer que toute la théorie de la subreption est inutile et insoutenable, les arguments qu'allègue ce dernier en faveur de sa thèse ne nous semblent pas plus fondés que les arguments de Kant lui-même.

VI

Si maintenant, après avoir discuté la théorie kantienne, nous reprenions la question pour notre propre compte, et nous demandions ce qu'est véritablement le sublime, nous commencerions par reproduire tous les points essentiels de l'analyse de Kant que nous venons de rappeler. En effet, la méthode qui nous paraît devoir être suivie pour l'étude du sublime est la même que celle que nous avons préconisée pour l'étude du Beau. Le sublime étant avant tout pour nous un sentiment esthétique, il faut, avant d'essayer de déterminer à quoi ce sentiment est dû et quelles sont les raisons extérieures ou intérieures qui en expliquent la naissance, commencer par analyser le sentiment en lui-même, au point de vue des effets qu'il exerce sur notre sensibilité, au point de vue subjectif, et ce n'est qu'après qu'il nous sera possible de remonter, en partant de cette analyse, aux causes objectives du sentiment. Notre étude du sublime débuterait donc par ce qui finit celle de Kant, c'est-à-dire par l'étude de ce qu'il appelle la qualité de la satisfaction attachée au jugement du sublime, et, encore une fois, nous adopterions pour ce premier point toutes les conclusions kantiennes. Pour nous, comme pour Kant, le sentiment du sublime est caractérisé, au point de vue subjectif, par le fait qu'il y entre nécessairement deux éléments, un élément de plaisir et un élément de peine. C'est, en d'autres termes, ce que nous avons appelé, quand nous avons étudié les lois générales des émotions, un sentiment mélangé. On se rappelle que nous avions défini, d'après Sibbern et Lehmann, les sentiments mélangés des sentiments dans lesquels il se trouve un élément de peine de nature telle, que c'est précisément sa présence qui produit le sentiment de plaisir, de vie favorisée et satisfaite qui constitue le second élément intégrant du sentiment total, ou inversement, si bien que l'un des deux sentiments contraires n'est pas seulement la condition nécessaire de l'éclosion de l'autre, mais encore contribue durant toute l'existence de celui-ci, à le conserver et à l'aviver, et que, par conséquent, au moment même où le premier semble se fondre et se perdre dans le second, il en est pourtant assez séparé pour que la cessation de celui-ci entraîne sa propre disparition. C'est le fait d'être un sentiment mélangé qui est, à notre avis, le caractère essentiel du sentiment du sublime, et qui différencie profondément le sentiment du sublime du sentiment du Beau. Sans doute, le sen-

timent du Beau n'est pas un sentiment simple. C'est un sentiment dans lequel nous avons vu se mêler bien des éléments sensibles, intellectuels et moraux, dans lequel nous avons vu l'association sympathique jouer le rôle le plus considérable. Seulement, malgré sa complexité, le sentiment du Beau est un sentiment dont la tenue générale est uniforme, dont le sens est unilatéral. Il est caractérisé essentiellement par la conscience de la vie accrue et favorisée, d'un maximum de stimulation joint à un minimum de dépense nerveuse; c'est, en un mot, un sentiment dans lequel non-seulement la somme de tous les éléments qui le constituent est un sentiment de plaisir, mais où tous ces éléments mêmes, aussi bien les éléments intellectuels et moraux que les éléments sensibles, aussi bien les éléments associés que les éléments directs, sont tous des sentiments agréables. Le sublime, au contraire, est un sentiment qui résulte du mélange d'un élément de peine et d'un élément de plaisir, est un sentiment bi-latéral. Dans le sublime aussi, le processus psychologique total se chiffre par un excédent de plaisir, mais dans cette somme entre, comme facteur indispensable, un élément de peine.

Cela accordé, il y a un second caractère essentiel au sublime et qui dans le Beau ne joue ou bien aucun rôle ou bien n'y joue qu'un rôle négatif, le caractère de la quantité. Dans la très longue analyse à laquelle nous avons soumis le sentiment esthétique, nous ne nous sommes occupés que d'éléments de qualité, et nous n'avons mentionné aucun caractère de quantité. Sans doute, la quantité peut jouer dans le Beau un certain rôle, mais ce rôle, nous le répétons, n'est que négatif. Il faut que l'œuvre d'art, qui vise au Beau, ne se préoccupe pas seulement de reproduire exactement ce que nous avons appelé, avec Taine, les rapports réciproques des parties, mais encore qu'il obéisse à certaines règles quantitatives que l'expérience a servi à fixer. Il faut avant tout que la grandeur extérieure corresponde à la grandeur intérieure, c'est-à-dire à l'importance du sujet traité. L'on comprend très-bien que certaines scènes religieuses ou historiques soient représentées sur des toiles très considérables, que des sujets d'aussi vaste envergure que ceux que traitent les drames d'Eschyle et de Sophocle, le Wallenstein de Schiller et le Faust de Gœthe, aient exigé deux fois ou trois fois cinq actes. En revanche, l'on trouverait ridicule un tableau de genre ou une nature morte qui affecterait les proportions des Noces de Cana, et l'on ne supporte que malaisément la lecture d'un long poème comme Vert-Vert, contant les aventures d'un perroquet. Il y a, dit avec raison l'historien de l'art F. Kugler, des sujets d'un contenu si grandiose et si tragique qu'ils ne peuvent

déployer toute leur puissance et toute leur sublimité que dans un cadre grandiose. A ce principe général on pourrait, en suivant la très intéressante étude de Fechner sur la grandeur des œuvres d'art et notamment des tableaux au point de vue esthétique [1], en ajouter un certain nombre d'autres moins importants, montrer, par exemple, que la plupart du temps c'est seulement l'excès de grandeur et non de petitesse qui nous choque dans les œuvres d'art, vu qu'en fait nous possédons un très grand nombre de représentations des sujets les plus sublimes dans des tableaux de taille très peu considérable, etc., etc. Mais, du peu que nous avons dit, il ressort très clairement que le point de vue quantitatif ne joue qu'un rôle tout à fait secondaire quand il s'agit du Beau. Pourvu que nous ne soyons pas choqués par la taille excessive d'une œuvre dont le contenu comporterait des proportions plus modestes, nous ne nous inquiétons en aucune façon des dimensions choisies par l'artiste.

Il en est tout autrement quand il s'agit du sublime, et Kant a eu grandement raison d'affirmer que, si pour le Beau la satisfaction est liée avant tout à la représentation de la qualité, pour le sublime elle est liée avant tout à la représentation de la quantité. Pour qualifier un objet de la nature ou une œuvre d'art de sublime, il faut toujours qu'ils dépassent les proportions ordinaires, les dimensions normales. Quant à la question de savoir de combien il faut qu'un objet dépasse ces proportions et ces dimensions pour mériter le nom de sublime, nous l'avons résolue implicitement dans la critique à laquelle nous avons soumis la théorie kantienne. Nous avons montré qu'il n'était pas besoin de faire intervenir l'Idée de l'Infini ou même celle de l'indéfini. Il suffit, pour qu'un objet provoque en nous le sentiment du sublime, qu'il nous apparaisse comme dépassant d'une façon notable la grandeur moyenne à laquelle nous sommes habitués, les puissances moyennes contre lesquelles nous avons l'habitude de lutter. Nous savons pertinemment que ni la mer, ni les plus hautes chaînes de montagnes, ni le ciel lui-même ne sont des grandeurs infinies. Nous savons de même qu'il n'est aucune puissance de la nature, quelque effroyables qu'en soient les explosions, que l'esprit humain ne soit capable d'évaluer par ses mesures. Sans doute, au point de vue du sublime dynamique, Kant pourrait arguer de ce que, là, il ne s'agit pas de mesure mais bien de pouvoir de résistance, et que, quelles que soient les énergies dont la science ait muni l'homme, celui-ci reste néanmoins impuissant contre les grands fléaux dont la nature

1. Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, t. II, p. 179 à 192.

le menace incessamment. Il pourrait soutenir avec une grande apparence de raison que devant l'éruption d'un volcan, le déchaînement de la mer, devant la chaîne implacable des causes et des effets que les anciens vénéraient et redoutaient sous le nom de Destin, que surtout devant la mort inéluctable, dont tout être humain sent planer, au-dessus de lui et au-dessus de tous ceux qui lui sont chers, l'ombre terrifiante, et à laquelle nous savons que nul d'entre nous n'a échappé et n'échappera, que devant tout cela l'homme se sent petit infiniment. Seulement, nous opposerions à Kant que, dans la terreur que nous font éprouver les puissances de la nature, il n'entre aucune estimation mathématique, il n'entre aucune Idée d'infini ou d'indéfini. Nous sentons que, dans un choc contre ces forces, nous serions écrasés indubitablement, nous sentons qu'elles dépassent absolument notre pouvoir de résistance, nous employons même les termes d'infini ou d'indéfini, mais sans ajouter à ces mots le sens exact et comme technique que veut Kant. Une force infinie veut dire pour nous une force à laquelle nous nous sentons incapables de résister, qui dépasse les nôtres d'une quantité qu'il nous est impossible d'évaluer exactement, et que, d'ailleurs, nous ne nous soucions pas le moins du monde de déterminer.

La première et essentielle qualité donc du sublime est la grandeur. Cette grandeur, tout d'abord, nous ne croyons pas comme Kant qu'il soit nécessaire qu'elle nous apparaisse d'une façon sensible. Nous avons montré que tout ce qui est sensible est nécessairement limité, et que, par conséquent, le sentiment de l'illimitation — dont le concept entre bien dans le sublime, mais dans l'acception que nous avons dite plus haut, dans le sens d'une grandeur qui dépasse d'une façon que nous ne pouvons pas évaluer notre propre taille et celle que nous avons coutume d'observer — ne peut jamais résulter d'une perception, ne peut jamais nous être donné, comme dit Kant, *à vue d'œil*. Dans le sublime comme dans le Beau, les images associées interviennent pour suppléer à l'insuffisance de la sensibilité. Si la vue de la mer nous apparaît comme sublime, c'est que nous ne nous arrêtons pas à la ligne très précise et très déterminée que dessine l'horizon, mais, qu'avec ce que le langage vulgaire a raison d'appeler les yeux de l'âme, nous franchissons les limites que nous imposent nos sens, et nous croyons voir, nous voyons, en effet, par-delà l'horizon, l'étendue illimitée des eaux. Si la vue du ciel étoilé exerce sur notre imagination la fascination étrange que tous les poètes ont chantée, c'est que nous ne jouissons pas seulement du spectacle charmant des points lumineux dont la voûte céleste est parsemée, — spectacle qui, d'ailleurs, serait moins

sublime que beau, — mais c'est que nous savons que chacun de ces fanaux du ciel est un monde aussi considérable ou plus considérable que celui sur lequel nous nous mouvons, c'est que nous nous demandons si là-haut il est des êtres semblables à nous, apercevant du haut de leur ciel notre globe comme du haut du nôtre nous apercevons le leur, c'est que, devant ces univers semés dans l'atmosphère comme par une main inconnue, nous nous demandons s'il est possible qu'ils aient pu naître comme d'eux-mêmes, par génération spontanée, sans cause ni raison, ou bien s'ils sont dus à l'acte créateur de cette puissance infinie dont la raison humaine a tant de motifs de contester l'existence, mais vers laquelle aspire invinciblement notre sensibilité. Il en serait de même de tous les exemples de sublime mathématique ou de sublime dynamique que nous pourrions citer, et nous pouvons considérer comme acquis que si certains spectacles de la nature nous donnent la sensation de la grandeur illimitée, ce n'est pas là à proprement parler une sensation mais bien une conception, ce n'est pas là l'effet d'une impression directe causée par l'apparence des choses, mais bien l'effet médiat des associations dont nous remplissons et grandissons cette apparence.

Cela admis, il est possible de décider définitivement une question que nous avons eu l'occasion d'aborder mais sur laquelle il importe de revenir. Nous avons contesté la division du sublime proposée par Kant en sublime mathématique et en sublime dynamique, et nous avons soutenu qu'à y regarder de près, il n'existait qu'une seule forme du sublime, à savoir le sublime de la puissance. Si l'on accorde dans le sublime l'intervention de l'association, on s'explique très naturellement l'erreur dans laquelle Kant et beaucoup d'autres esthéticiens nous paraissent être tombés. En réalité, il nous semble que la simple grandeur, la simple quantité ne peut jamais provoquer en nous le sentiment du sublime. En premier lieu, la grandeur et la quantité n'existent que d'une façon tout à fait abstraite. Or, on le sait, rien n'est plus incompatible avec l'intuition esthétique, que nous savons être éminemment sensible et même grandement sensuelle, que l'abstraction qui est le procédé logique par excellence de l'esprit, et qui est l'âme, non pas de l'art, mais bien de la science. Esthétiquement, la simple quantité n'existe pas pour nous, parce que, malgré nous, instinctivement, nous douons la quantité de qualité, nous la voyons en qualité, nous lui prêtons, grâce à ce symbolisme esthétique que nous avons longuement décrit quand nous avons analysé le sentiment esthétique du Beau, des caractères analogues à ceux que nous sentons en nous-mêmes et dans les êtres qui nous ressemblent. En second lieu,

même si la vision purement quantitative était esthétiquement possible, en tout cas elle ne serait pas sublime. Nous avons expliqué le sentiment esthétique, en général, par la sympathie, et, bien entendu, l'explication nous semble valoir pour le sublime comme pour toutes les autres modifications du Beau. Or, nous prétendons qu'il nous est impossible de sympathiser avec la grandeur mathématique, avec de simples quantités. L'on a beau accumuler nombres sur nombres, étendues sur étendues, quantités sur quantités, l'âme ne saurait trouver là aucun attrait, rien qui puisse l'arrêter ni la retenir. Pour que nous puissions éprouver de la sympathie, c'est-à-dire partager la jouissance et la souffrance d'autres êtres, il faut évidemment que nous nous trouvions devant des êtres que nous puissions comprendre, que nous soyons capables de pénétrer, qui nous ressemblent par quelque côté. L'acte esthétique, nous l'avons dit et répété, consiste précisément, quand nous nous trouvons devant la nature inorganique, à la transformer en un être vivant, à la douer d'âme, à lui prêter des qualités analogues aux nôtres. Aussi, — et il y a bien là quelque chose comme une *subreption*, mais bien différente de celle dont a parlé Kant, — si, en fait, la grandeur mathématique peut exercer sur nous une impression esthétique, peut provoquer en nous le frisson du sublime, c'est que nous transformons cette grandeur en puissance, en force, en énergie, c'est que cette énergie nous nous la représentons à l'image de l'énergie de la volonté humaine, c'est que cette puissance nous la comparons à notre impuissance, et c'est seulement après et par cet acte d'association sympathique, de transsubstantiation, que la grandeur peut devenir véritablement sublime.

Il n'y a donc, en vérité, qu'un seul sublime, le sublime de la puissance, qui se subdivise en sublime de la nature et en sublime du sujet ou sublime intellectuel et moral. Pour l'expliquer, il faut que nous partions du symbolisme sympathique. La vision esthétique, aussi bien dans le sublime que dans le Beau, consiste essentiellement dans l'acte de nous déprendre de nous-mêmes, de nous abandonner aux choses et de nous identifier avec elles. Loin donc, comme le veut Kant, de ne considérer la nature que comme un simple point de départ, que comme un prétexte que nous nous hâtons d'oublier pour revenir en nous-mêmes et pour nous mirer dans la conscience de notre propre grandeur intellectuelle et morale, nous l'envisageons comme une cause aussi réelle du sublime que l'est la grandeur intellectuelle ou morale d'un sujet semblable à nous, que nous pouvons le paraître dans certains cas nous-mêmes à nos propres yeux. Sans doute, nous l'avons dit plus haut, il est de

l'essence de la vision esthétique de transformer, dans l'acte de la contemplation, la nature inorganique en nature organisée, de lui conférer pendant quelques instants notre propre vie, de lui prêter notre propre sensibilité. Seulement, là encore comme dans le Beau, il ne s'agit pas d'un acte conscient, d'un acte réfléchi, par lequel nous opposerions nettement, comme le veut Kant, la nature à l'esprit, l'objet au sujet. Tout au contraire, voici comment s'opère, à notre avis, l'acte psychologique auquel est dû le sentiment du sublime. Lorsque nous nous trouvons devant un objet de la nature où éclate la formidable puissance des éléments devant lesquels nous nous sentons petits et impuissants, nous éprouvons, comme l'ont bien vu et Burke et Kant et tous ceux qui ont analysé le sentiment du sublime, un premier moment de trouble, de crainte et d'humiliation. Seulement, l'esprit humain ne s'arrête pas à ce sentiment. Grâce au don qu'il possède de s'identifier avec les choses par la contemplation, loin de s'abandonner au sentiment de crainte devant les forces de la nature et d'inimitié pour elles, il parvient, après un premier moment d'hésitation, à oublier que ces forces ne sont pas des forces analogues à celles qu'il sent tressaillir en lui-même, mais bien des forces ennemies qui le menacent sans cesse et dont inéluctablement il deviendra la proie.

Sans doute, et Schopenhauer déjà l'a remarqué, dans l'admirable étude qu'il a consacrée au sublime, cet oubli de nous-mêmes est plus difficile quand il s'agit du sublime que quand il s'agit du Beau. Après tout, un objet qui n'est pas conforme au canon esthétique qui nous paraît le plus ou même le seul légitime, un objet indifférent ou même un objet laid ne fait que blesser assez superficiellement les exigences de notre sensibilité et les besoins d'harmonie de notre entendement, et rien n'est plus facile pour nous que de nous en détourner et de repaître nos yeux et nos oreilles des spectacles charmants et des bruits harmonieux dont la nature a été si prodigue pour nous. Il n'en est pas de même quand il s'agit du sublime. Là c'est notre existence qui est engagée, ce sont des forces dont nous connaissons la puissance invincible et dont nous redoutons le heurt qu'il s'agit de nous assimiler, auquel il s'agit de nous identifier. Il y a là une victoire que nous avons à remporter sur nous-mêmes, et dont seuls sont capables les êtres non-seulement doués d'une culture esthétique mais encore, Kant a eu raison de le dire, doués d'une culture morale. Trouver belle la rose dont la couleur charmante et l'odeur délicieuse nous invitent en quelque sorte à la contemplation, nous convient à la jouissance, laisser jouer nos regards sur les formes qui sont appropriées à la structure profonde de notre organe de vision, nous abandonner à des

mélodies qui caressent doucement notre nerf auditif, quoi de plus facile et quoi de moins méritoire ? Mais oublier en face de la mer qui rugit et qui soulève comme d'un coup d'épaule gigantesque des montagnes de vagues, que si nous nous trouvions en ce moment sur un navire nous serions impitoyablement jetés sur un écueil et réduits en poussière, oublier qu'à ce moment même des êtres semblables à nous sont peut-être en danger de mort, se faire attacher comme Horace Vernet sur un radeau pour mieux contempler la tempête et pour mieux savoir la rendre, oublier, devant l'incendie, que ses langues de flammes dévorent les biens laborieusement accumulés de nos semblables ou mieux encore nos propres biens, pour jouir du spectacle grandiose de la nuit traversée par les éclairs et les nappes rougeoyantes, voilà qui est infiniment plus difficile, voilà qui demande un effort infiniment plus grand. « Tant que la nature se borne à s'offrir à nous, a dit Schopenhauer, tant que la richesse de signification, tant que la netteté des formes exprimant les Idées qui s'y individualisent ne font que nous élever de la connaissance asservie à la volonté, de la connaissance des simples relations jusqu'à la contemplation esthétique, et que nous nous érigeons ainsi en sujet connaissant exempt de volonté, ce n'est que le Beau qui agit sur nous, ce n'est que le sentiment de la beauté qui est provoqué en nous. Mais supposons que ces objets, dont les formes significatives nous invitent à la contemplation, se trouvent dans un rapport d'hostilité avec la volonté telle qu'elle se traduit dans son objectité, c'est-à-dire avec le corps humain ; supposons que ces objets soient opposés à la volonté, qu'ils la menacent avec une force victorieuse de toute résistance, ou qu'ils la réduisent à néant par le contraste de leur grandeur démesurée ; si, malgré tout, le spectateur ne porte point son attention sur ce rapport d'hostilité que sa volonté doit subir ; si, au contraire, bien qu'il perçoive et admette ce rapport, il en fait consciemment abstraction ; s'il se dégage violemment de la volonté et de ses relations pour s'absorber tout entier dans la connaissance ; si, en sa qualité de sujet connaissant pur, il contemple d'une manière sereine des objets redoutables pour la volonté ; s'il se borne à concevoir ces Idées étrangères à toute relation ; si, par suite, il s'arrête avec plaisir dans cette contemplation, si enfin il s'élève, par le fait, au-dessus de lui-même, au-dessus de sa personnalité, au-dessus de sa volonté, au-dessus de toute volonté : — dans ce cas, c'est le sentiment du sublime qui le remplit ; il se sent véritablement *soulevé*, *Erhebung*, et c'est pour cela que l'on appelle *sublime*, *erhaben*, l'objet qui occasionne cet état. Voici ce qui distingue le sentiment du sublime de celui du Beau : en présence du Beau, la

connaissance pure se dégage sans lutte; car la beauté de l'objet, c'est-à-dire sa propriété de faciliter la connaissance de l'Idée, relègue à l'écart, sans résistance, par conséquent à notre insu, la volonté ainsi que les relations qui contribuent à son service; la conscience reste alors à titre de sujet connaissant pur, de sorte que de la volonté il ne survit pas seulement un souvenir; au contraire, en présence du sublime, la première condition, pour parvenir à l'état de pure connaissance, est de nous arracher consciemment et violemment aux relations de l'objet que nous savons défavorables à la volonté; nous nous élevons, par un essor tout plein de liberté et de conscience, au-dessus de la volonté et de la connaissance qui s'y rapporte. Il ne suffit pas que nous prenions consciemment notre essor, il faut encore le maintenir; il est accompagné d'une réminiscence constante de la volonté, non d'une volonté particulière et individuelle, telle que la crainte ou le désir, mais de la volonté humaine en général, dans la mesure où elle se trouve exprimée par son objectité, le corps humain[1]. »

Une fois la volonté vaincue, l'élément de peine qui se mêle au sentiment du sublime, qui en est le premier moment, et qui s'explique par la crainte réelle que nous inspire l'explosion des forces naturelles, et par la difficulté que nous éprouvons à nous détacher, à nous déprendre de nous-mêmes, disparaît définitivement. Nous nous abandonnons alors, d'un élan irrésistible, aux spectacles qui s'offrent à nous et qui ne sont plus pour nous qu'un spectacle. Loin de redouter la tempête, nous devenons tempête nous-mêmes et nous passons avec elle sur la tête frissonnante des arbres, sur la cîme neigeuse des montagnes et sur la nappe frémissante des eaux. Nous nous sentons grandir démesurément, nous sortons de l'état de faiblesse auquel la nature nous a réduits, nous devenons tout-puissants, invincibles, implacables comme elle, et la jouissance du sublime consiste précisément dans le sentiment de cet élargissement, de cette exaltation de l'âme humaine. Il en est tout de même, quand nous nous trouvons non plus devant un spectacle mais bien devant une œuvre, et devant une action sublimes. Quand nous parvenons à comprendre véritablement les personnages d'un Eschyle, d'un Shakespeare, d'un Michel-Ange, la toute-puissance qui se révèle dans une symphonie de Beethoven ou dans une ouverture de Wagner, la grandeur morale qui jaillit de la vie d'un homme qui a su se sacrifier à quelque noble devoir, nous éprouvons le même sentiment de grandissement que devant le spectacle de la nature. Là aussi nous commençons par nous sentir

1. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, traduction Burdeau, t. I, p. 208 et 209.

humiliés, nous commencons par rentrer en nous-mêmes et par comparer malgré nous la vie mesquine, faite de petites joies et de petites douleurs, à laquelle nous condamne notre médiocrité, aux grandes joies et aux grandes douleurs des héros de l'imagination des poètes, la petitesse morale, dont nous avons conscience, au splendide esprit de sacrifice, à la merveilleuse charité des héros de la loi morale. Mais là aussi le sentiment de peine est essentiellement transitoire. Là aussi, nous parvenons à nous oublier, nous parvenons à nous identifier avec les héros du rêve et les héros de la réalité, à accumuler toute la science et tout l'amour et toute l'action avec Faust, à épuiser toute la coupe des souffrances humaines avec Lear et Hamlet, à grandir démesurément notre tronc et nos muscles avec les colosses de Michel-Ange, à entendre sangloter toutes nos douleurs et toute la douleur humaine, et se pâmer toutes nos joies et toute la joie humaine dans l'océan sonore sur lequel plane la grande âme sublime de Beethoven, à ouvrir avec Câkya-Mouni et Jésus notre âme toute grande à tous les maux qui accablent l'humanité, avec le fervent désir de les guérir et d'en prendre pour nous-mêmes la plus large part. Sans doute, l'acte d'identification, qui est l'essence du sublime comme du Beau, est plus facile quand il s'agit d'êtres humains ou même divins, puisque nous avons à faire là à des êtres analogues à nous. Seulement, quand il s'agit de la nature, nous le savons, il entre certainement dans notre sentiment esthétique, la conviction métaphysique que cette nature, malgré toutes les apparences, est semblable à nous-mêmes, que, puisque nous parvenons à la sentir et à la comprendre, il faut que les forces profondes qui la constituent soient semblables à nos forces, qu'elles soient douées comme les nôtres d'un germe de conscience, d'un rudiment de sentiment et de pensée, et que la nature soit bien, comme l'avait profondément pressenti le Portique, un vivant gigantesque, dont l'âme autrefois animée s'est en quelque sorte glacée et pétrifiée.

VII

Nous venons d'étudier le sublime, qui de tout temps a été considéré par les esthéticiens comme la « modification » la plus importante du Beau. Il nous reste à dire un mot des autres formes esthétiques, et à nous prononcer sur le problème général des modifications du Beau. Ce problème, nous l'avons dit, Kant ne se l'est pas

posé, et, étant donné son point de départ, il était impossible qu'il se le posât. Le problème tout entier suppose une conception nettement objective et anthropomorphique du Beau. C'est seulement si on envisage le Beau, non comme un état subjectif, mais bien comme une réalité existant en dehors du sujet, que l'on peut imaginer avec les esthéticiens idéalistes que le Beau existe, d'une part, en soi, puis, qu'il s'oppose certaines formes, et, enfin, qu'il se scinde en des formes sinon opposées, tout au moins très différentes de lui-même. On comprend ainsi que l'école hégélienne et notamment son représentant le plus remarquable, Vischer, ait soutenu que le Beau, unité suprême du sujet et de l'objet, de l'Idée et de l'apparence sensible, porte en lui des germes de discorde, qu'à un moment donné l'Idée s'arrache à l'union dans laquelle elle vit avec l'apparence sensible et se pose comme infini en face du fini, — ce qui constitue la forme du sublime, — et qu'à un autre moment c'est, au contraire, l'apparence sensible qui s'oppose à l'Idée, qui résiste à sa pénétration et prétend constituer sans elle toute la réalité, — ce qui fait naître la forme du comique.

Ce sont là de très belles conceptions, mais qu'il nous est impossible même de discuter, et vers lesquelles la froide raison de Kant ne s'est jamais égarée. Il a coordonné au Beau le sublime parce que la plupart des esthéticiens qui l'ont précédé avaient toujours fait à cette catégorie esthétique une place à côté du Beau. Il a de plus consacré au comique quelques pages extrêmement profondes, qui ont servi de point de départ à toutes les théories postérieures, mais il n'a essayé en aucune façon de rattacher le comique au sublime et au Beau, et il en a exposé la théorie dans une remarque qui se trouve placée après les chapitres relatifs aux Beaux-Arts. Il y a là, sans doute, un défaut de composition, mais, quant au fond même des choses, c'est Kant qui nous paraît avoir raison. La déduction des différentes formes esthétiques nous paraît un problème aussi factice que celui des différentes manifestations de l'art. Le Beau, nous l'avons montré, n'est rien en soi, n'est rien en dehors du spectateur et de l'artiste. Il n'y a pas en lui de lutte comme l'ont imaginé les idéalistes. Il ne se pose, ni ne s'oppose, ni ne se scinde, ni ne se modifie. Il y a des formes esthétiques différentes, de même qu'il est des formes différentes d'art, et c'est un jeu ingénieux mais vain que de vouloir soumettre aussi bien celles-ci que celles-là à une déduction rigoureuse. Il est certain que la forme opposée du Beau n'est pas le sublime, comme Kant semble un instant vouloir le soutenir. Il est possible de même que la forme opposée du sublime ne soit pas le comique, comme l'ont affirmé la majorité des esthéticiens, mais bien le gracieux, comme le prétend Schasler. En tous

les cas, ce sont là des constatations d'expérience esthétique, et non pas des principes qu'il soit possible de poser *a priori* en partant d'une définition du Beau.

Pour Kant, nous le savons, le Beau est ce dont la contemplation désintéressée nous cause une satisfaction universelle et nécessaire, de par l'harmonie qu'il établit entre l'imagination et l'entendement, de par l'expression symbolique de la moralité. Si, d'après cela, on essayait de donner de la forme opposée au Beau, à savoir du laid, une définition que lui-même ne nous a pas donnée, mais qui eût chance d'être fidèle à l'esprit de son système, on obtiendrait que le laid est ce dont la contemplation désintéressée provoque universellement et nécessairement un sentiment de déplaisir, de par le désaccord qu'il établit entre l'imagination et l'entendement, et de par l'expression symbolique de l'immoralité. Cette définition, que nous avons obtenue en prenant le contrepied de la théorie kantienne du Beau, nous paraît valoir la plupart de celles qu'ont proposées les différents esthéticiens. Elle distingue bien entre les deux grandes espèces de laideur, la laideur de forme et la laideur du contenu, auxquelles il faudrait ajouter, s'il est vrai comme nous l'avons fait valoir contre Kant, que l'élément sensible joue dans le Beau un rôle beaucoup plus considérable qu'il ne l'a pensé, la laideur sensible. Nous éprouverions, d'après cela, le sentiment du laid, d'une part, lorsque les sensations provoquées par l'objet nous paraissent pénibles, parce qu'elles ne sont pas adéquates aux fonctions de nos organes et y causent un maximum de fatigue avec un minimum de stimulation ; lorsque, d'autre part, il n'y a pas entre les différentes parties de l'objet une liaison du divers qu'il nous soit aisé à percevoir, parce que ou bien la matière n'est pas assez riche et qu'il en résulte de la monotonie, ou bien qu'elle l'est trop, et qu'il nous soit difficile d'y introduire des divisions qui servissent de point de repaire à notre entendement dans son besoin d'unité ; lorsque, enfin, le contenu que l'objet exprime répugne à nos sentiments de délicatesse morale. Là encore, comme pour le Beau, il est possible d'unir les trois facteurs que nous venons de distinguer en définissant le laid, ce à quoi nous refusons de prêter notre personnalité, notre vie, notre âme, ce avec quoi il nous est impossible de sympathiser. Cette définition indique clairement qu'il n'est pas plus pour nous de laid objectif que de Beau objectif, que nous admettons parfaitement que des objets qui nous paraissent laids causent une impression agréable à d'autres que nous, qu'il y a enfin une infinité de nuances dans le laid, depuis ce qui nous paraît simplement incorrect jusqu'à ce qui provoque en nous le sentiment du dégoût.

Quant à la place que le laid a le droit d'occuper en art elle est très considérable, si l'on entend par là que l'art a le droit de reproduire, dans ses imitations, des choses qui, dans la vie réelle, nous paraissent laides. C'est, on le sait, dans l'embellissement de choses laides naturellement que les esthéticiens ont vu, de tout temps, l'une des tâches et l'une des facultés essentielles de l'art. « Les Beaux-Arts, dit Kant, ont cet avantage qu'ils rendent belles des choses qui, dans la nature, seraient odieuses ou déplaisantes. » C'est ainsi que Kant permet à la peinture la représentation des « fièvres, des maladies, des ravages de la guerre et de tous les fléaux de ce genre, » et qu'il interdit seulement à l'art la représentation d'une seule espèce de choses odieuses, de celles qui excitent le dégoût. Et, en effet, ce qui rend possible et même jusqu'à un certain point nécessaire la représentation du laid dans les œuvres d'art, c'est une loi bien connue pour nous, la loi du contraste. Il est tout à fait certain que la représentation artistique de choses uniquement belles nous fatiguerait, et que c'est là l'essentielle raison pour laquelle la peinture académique et une certaine littérature idyllique nous lassent si rapidement. Il faut, et en peinture, et en musique, et surtout en littérature, sinon en architecture et en sculpture, des désaccords, des disharmonies, des « repoussoirs ». Il y a eu maintenant des écoles qui ont exagéré ce principe et qui ont semblé faire de la représentation minutieuse du laid la tâche essentielle, le but unique de l'art, de même qu'il y a des écoles qui, au contraire, ont exclu de l'art tout ce qui blesse, tout ce qui peine, tout ce qui nous révèle l'irrémédiable infirmité du corps et de l'esprit humains. Là, comme partout, c'est dans un juste milieu que nous paraît se trouver la vérité. Il faut commencer par mettre la sculpture et l'architecture hors du débat, et ensuite faire la part qui revient, lorsque nous nous trouvons, en peinture ou en littérature, devant une représentation réussie d'une chose naturellement laide, au plaisir que provoque en nous la constatation du talent de l'artiste. Puis il faut concéder que le grand artiste a le droit de choisir comme objets de représentation des choses dont la vue provoquerait, dans la vie réelle, des sentiments désagréables, qu'il a le droit et même le devoir de ne pas s'en tenir à la représentation de cette beauté typique vers laquelle les grands statuaires grecs et les grands peintres italiens de la Renaissance ont eu raison d'aspirer, mais qui ne saurait aujourd'hui nous contenter. Notre goût a subi des transformations dont l'artiste est obligé de tenir compte. Nous n'avons plus l'amour des lignes simples, des ordonnances claires, nobles et harmonieuses, de la mesure délicate, des nuances exquises. Nous ne nous contentons plus de voir se dégager d'une œuvre

d'art une impression unique, uniforme, monocorde. L'âme moderne a besoin, pour être vraiment émue et troublée, du condiment du laid. L'esprit moderne ne veut plus que les types que l'artiste nous représente soient les fidèles copies de l'image moyenne du genre et de l'espèce à laquelle ils appartiennent. Ce qu'il goûte par-dessus tout, c'est l'art caractéristique, c'est la représentation de personnages dont l'artiste fait beaucoup moins ressortir les qualités génériques et spécifiques, mais dont il nous révèle, jusque dans ses moindres détails, avec toutes ses ombres et toutes ses taches, avec ses infirmités physiques, intellectuelles et morales, avec ses laideurs, ses vices et même ses tics, l'individualité. L'art moderne est, avant tout, en face de l'art antique et classique, un art individualiste, un art caractéristique. Aussi dans les œuvres les plus sublimes que cet art ait produites, dans la cathédrale gothique, dans les drames de Lope, de Calderon et de Shakespeare, dans la peinture hollandaise et flamande, dans la littérature tout entière, voyons-nous triompher, à côté de la représentation des beautés de la nature, la représentation de ses laideurs. Sans doute, l'on peut préférer l'art classique, l'on peut souhaiter surtout qu'une fois l'introduction du laid admise dans l'œuvre d'art, le laid n'y triomphe pas du Beau, le désagréable, le pénible, le douloureux, de l'agréable, du plaisant, du joyeux ; l'on peut désirer qu'après avoir soulevé dans le spectateur, par la représentation du laid, des sentiments de trouble, de terreur, de dégoût, l'artiste ait soin, au moment de finir son œuvre, de nous réconcilier avec cette vie, dont il nous a montré les côtés sombres mais qui, quoi qu'on dise, n'est pas dépourvue de coins bleus ; d'atténuer, par un dénouement serein, par une κάθαρσις, les passions mauvaises qu'il a soulevées, et de provoquer en nous des sentiments d'apaisement, de pitié et d'espérance. Mais l'art ancien et l'art moderne, l'art classique et l'art romantique ou individualiste, et tous les types d'art intermédiaires qui se sont produits sont également valables, puisqu'ils ont su produire des œuvres dans lesquelles des hommes se sont reconnus, pour lesquelles des hommes ont éprouvé des sentiments d'admiration.

S'il est facile d'assigner au laid une place déterminée parmi les catégories esthétiques, cela est beaucoup plus difficile pour le comique. Kant, nous l'avons dit, ne l'a même pas essayé. Pour les autres esthéticiens, la plupart d'entre eux ont considéré le comique comme la forme esthétique opposée au sublime et, à la vérité, d'assez bonnes raisons semblent plaider pour cette classification que le sens commun a consacrée par le proverbe : du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. Tout d'abord le sentiment du comique, tout comme celui du sublime, est un sentiment mélangé, c'est-à-

dire un sentiment qui résulte du mélange d'un élément de peine et d'un élément de plaisir. Ensuite c'est, comme le sublime et bien plus que le sublime, un sentiment de contraste : dans le sublime le contraste s'établit, comme nous l'avons vu, entre la faiblesse humaine et la toute-puissance des forces de la nature contre lesquelles il lutte incessamment; dans le comique, entre l'apparence d'une chose et sa réalité, entre ce que nous sommes en droit d'imaginer d'une chose et la façon dont elle se présente à nous. Enfin si, dans le sentiment du sublime, la quantité joue un rôle prépondérant, elle en joue un aussi incontestablement, bien que moins considérable, dans le sentiment du comique. L'une des causes du rire est très certainement la petitesse, surtout quand son effet est accru par le voisinage immédiat d'un objet très grand : un nain à côté d'un géant, une souris dans la cage d'un lion, etc.

Néanmoins Schasler a eu raison de faire observer, après Schleiermacher et Fechner, que la forme esthétique opposée à celle du sublime n'est pas le comique mais bien le mignon, *das Niedliche*, ou le gracieux, et que la forme opposée du comique est le tragique. Pour nous, qui n'avons pas la prétention de présenter une déduction du Beau et de ses modifications, et qui croyons que cette déduction, entendue systématiquement, est impossible, nous conclurons tout simplement que le comique est une des modifications esthétiques essentielles et qu'il entretient des rapports étroits avec le sublime. Ce qui importe, c'est d'en définir la nature véritable. La théorie qu'en a exposée Kant est extrêmement remarquable et contient, à notre avis, une grande partie de vérité. Kant commence par faire observer que tout jeu libre et varié de sensations, n'ayant aucun but, produit une jouissance, vu qu'il excite et développe le sentiment de la santé. Parmi ces jeux, il distingue le jeu d'esprit et en général les choses qui excitent le rire, qu'il définit être « une espèce de jeu d'idées esthétiques ou même de représentations intellectuelles qui, en définitive, ne nous fournissent aucune pensée, et qui ne peuvent nous causer une vive jouissance que par leur changement par où nous voyons assez clairement que l'animation... est purement corporelle, quoiqu'elle soit provoquée par des idées de l'esprit, et que c'est le sentiment de la santé excité par un mouvement des entrailles correspondant au jeu de l'esprit qui constitue la jouissance, regardée comme si délicate et si spirituelle, d'une société où règne la gaîté. » Cela étant admis, Kant constate que, dans tout ce qui est capable d'exciter le rire, il doit y avoir quelque chose d'absurde et que, par conséquent, le rire est une affection qu'on éprouve quand une grande attente se trouve tout à coup anéantie. Il faut que, dans toute plaisanterie, il y ait

quelque chose qui puisse un instant faire illusion : « c'est pourquoi quand l'illusion est dissipée, l'esprit revient en arrière pour l'éprouver de nouveau, et ainsi, par l'effet d'une tension et d'un relâchement qui se succèdent rapidement, il est porté et balancé, pour ainsi dire, d'un point à un autre, et comme la cause, qui en quelque sorte tendait la corde, vient à se retirer tout d'un coup (et non insensiblement) il en résulte un mouvement de l'esprit et un mouvement intérieur du corps, correspondant au premier, qui se prolongent involontairement, et, tout en nous fatiguant, nous égaient et produisent en nous des effets favorables à la santé [1]. »

Dans cette théorie, où l'on a reproché à Kant d'avoir fait la part trop grande à la physiologie et d'avoir identifié, à la façon des sensualistes, le mouvement réflexe du rire, expression de la santé physique et la sensation animale, c'est-à-dire corporelle, qui y est liée, avec le plaisir du comique causé par les idées esthétiques, il faut remarquer deux points. Tout d'abord Kant commence par constater que le rire est l'une des expressions naturelles d'un état somatique favorable. Cette observation est très importante et nous paraît d'une incontestable justesse. L'une des raisons pour lesquelles il est si difficile de trouver une théorie satisfaisante du risible, c'est que l'on ne tient pas compte de ce facteur physiologique essentiel, que la théorie psychologique du rire n'a pas le droit de négliger. Il est tout à fait certain que chez l'enfant et même chez les adultes, le rire est l'une des traductions naturelles de l'état de santé. L'enfant, qui est absolument incapable de se rendre compte d'un contraste, d'une contradiction, d'une absurdité, rit tout naturellement quand il éprouve un sentiment de bien-être complet, et il en est tout de même chez les adultes. Nous sommes infiniment plus portés à rire même des plus mauvaises plaisanteries, à nous amuser même du plus méchant vaudeville, lorsque nous éprouvons un sentiment de bien-être général.

Ce premier point accordé, l'explication psychologique que donne Kant du rire est des plus profondes. L'on a reconnu de tout temps que, dans la plupart des choses qui nous paraissent comiques, il y a quelque chose d'absurde. Kant n'a fait que préciser cette explication du sens commun en montrant que, pour que nous éprouvions le sentiment du comique, il faut que nous nous attendions à voir apparaître quelque chose, et que cette attente se trouve trompée et trompée tout d'un coup, subitement, brusquement. Kant a très bien vu, par conséquent, que le sentiment du comique est, avant tout, ce que nous avons appelé un sentiment de contraste, et de

1. *Critique du Jugement*, Hartenstein, t. V, p. 342 à 346 ; Barni, t. I, p. 296 à 304.

contraste soudain et inattendu. L'esprit, le *wit*, le *Witz* consiste dans l'association de deux concepts qui sont contradictoires, mais qui, au premier moment, apparaissent conciliables. C'est, par conséquent, un sentiment de contraste et un sentiment mélangé, tout comme le sentiment du sublime. Il faut, en effet, distinguer dans tout comique trois moments : l'objet commence par nous paraître tout naturel, constatation qui n'est accompagnée d'aucun timbre sentimental appréciable; puis nous nous apercevons qu'il est absurde, ce qui nous cause un sentiment désagréable; et enfin il y a un troisième mouvement qui est accompagné d'un sentiment de plaisir, mais dont il est plus difficile de démêler les causes. D'une part, il entre très certainement comme facteur essentiel de ce sentiment de plaisir, comme l'avait déjà aperçu Hobbes, comme l'ont soutenu Bain et plus récemment encore le docteur Kræpelin dans une très intéressante étude des *Philosophischen Studien* de Wundt, le sentiment de notre propre supériorité [1]. Nous nous savons bon gré d'avoir dévoilé l'absurdité de la chose comique, et cette conscience de notre pénétration, qui n'est qu'une forme du sentiment le plus puissant de la nature humaine, du sentiment de l'égoïsme, du sentiment de la conservation de soi, nous remplit évidemment de satisfaction.

Ce sentiment est accru encore lorsque l'objet qui nous paraît absurde n'est pas un phénomène de la nature, mais que l'absurdité a été voulue. Nous avons consenti un instant à suivre l'auteur comique, le faiseur de calembours, dans leurs extravagances, mais nous nous sommes repris, et quelque ingénieuse qu'ait été sa mystification, nous l'avons pénétrée et nous nous sentons au fond plus intelligents que le trompeur; après avoir été sa dupe, c'est lui qui devient la nôtre, puisque l'espèce d'acte de foi que nous avons fait pendant un instant, nous refusons d'y persévérer. Dans le comique que j'appellerai volontaire, le contraste, qui forme l'âme du comique, jaillit donc de la différence entre le monde illogique vers lequel nous nous sommes laissés un instant entraîner, et le monde logique qui reprend ses droits et qui s'oppose fortement au premier.

Quand il s'agit du comique que j'appellerai involontaire, non-voulu, c'est-à-dire qui nous est fourni par des phénomènes naturels, il se produit quelque chose de semblable. Là aussi, les sentiments que nous avons distingués plus haut, le sentiment de notre supériorité et le sentiment de la constitution logique de l'univers, se font sentir. Quand nous constatons en dehors de nous

1. Cf. *Philosophische Studien*, t. II; E. Kræpelin, *Zur Psychologie des Komischen.*

une absurdité, nous commençons par éprouver un sentiment désagréable; nous nous sentons dépaysés, désorientés. Puis le sentiment de plaisir final, qui est aussi caractéristique du comique que du sublime, l'emporte définitivement. Nous nous savons bon gré tout d'abord de nous être aperçus de l'absurdité du phénomène, et ensuite nous savons que cette absurdité n'est qu'apparente, qu'au fond l'être qui nous a fait rire n'est qu'une dérogation très négligeable aux lois essentielles de la nature, que ces lois valent, malgré quelques exceptions et quelques monstruosités, et que son existence n'empêche en rien l'ordre naturel et nécessaire des choses.

En résumé, nous avons distingué trois grandes causes du risible ou du comique : le bien-être physique, l'absurdité ou la coexistence de deux concepts inconciliables, et enfin la conscience de notre supériorité. Ce qui explique la grande difficulté que de tout temps on a attribuée au problème que nous étudions, c'est que les différents théoriciens ont tous tenté de découvrir une cause unique du rire. Or, il nous paraît infiniment vraisemblable que non-seulement cette cause n'est pas unique, que non-seulement les trois causes que nous venons d'énumérer sont des causes réelles et irréductibles du rire, mais encore qu'il est très vraisemblablement possible d'en découvrir d'autres. En effet, il se peut parfaitement qu'il soit impossible de découvrir un principe unique, valant pour tous les cas possibles du risible, et cela d'autant plus qu'il n'y a pas une seule forme du comique, mais bien des formes aussi différentes l'une de l'autre que le sont, par exemple, le comique naïf, l'ironie et l'humour. On sait que Kant a consacré quelques lignes au comique naïf qu'il explique par le triomphe de la sincérité naturelle à l'humanité sur l'art de feindre, qui est devenu pour nous comme une seconde nature. Il est évident que, là encore, nous avons à faire à un sentiment de contraste, le contraste entre la dissimulation, qui est une convention sociale nécessaire, et la sincérité d'une nature primitive.

Quant à l'humour, Kant ne s'en est pas occupé bien que nous sachions qu'il l'a beaucoup goûté chez ses auteurs favoris, les humoristes anglais. L'on connaît les profondes explications que la philosophie allemande a données de cette catégorie esthétique. Voici ce qui nous paraît la caractériser essentiellement. C'est avant tout un sentiment de contraste entre la tristesse des choses et leur absurdité ; c'est, ainsi que l'a appelée le grand humoriste Jean-Paul, une larme dans un œil qui sourit, *die Thräne im lachenden Auge*. C'est ensuite la coexistence chez l'auteur humoristique d'une philosophie profonde et d'une humeur extravagante, et le mélange très inattendu de ces deux éléments contradictoires (cf. par exemple, la

poésie intitulée *Im Hafen*, dans la *Nordsee* de Heine, où le poète, pris de vin, reconstruit le monde d'après les plus purs principes de la philosophie hégélienne, fait du soleil le nez rouge de l'âme du monde, et explique le système planétaire par les titubations des corps célestes pris d'ivresse). C'est de plus, chez les poètes humoristes, notamment chez les Anglais, chez Sterne, le grossissement de choses minuscules et le rapetissement de choses très grandes et très élevées. C'est enfin chez les grands poètes de l'humour, chez Shakespeare, créateur de Hamlet et du Fou du roi Lear, la destruction totale de toutes choses, « de tout le fini par le contraste avec l'Idée », selon la profonde définition de Jean-Paul. « Pour l'humoriste, dit-il, il n'y a pas de folie particulière, il n'y a pas de fou, mais il n'y a que des fous et un univers fou. Contrairement au vulgaire bouffon, il n'insiste sur aucune sottise particulière, mais il rapetisse ce qui est grand, pour lui opposer, contrairement au parodiste, le petit, et il exalte le petit, pour lui opposer, contrairement à l'ironiste, le grand, de façon à annihiler tout ce qui est grand et tout ce qui est petit, parce que, devant l'Infini, tout est identique, tout est néant[1]. »

D'après cette caractéristique, l'humour serait une forme du comique bien mélancolique, puisqu'il aboutit en fin de compte au nihilisme absolu, puisque le dernier mot de la conception de l'univers du parfait humoriste est le néant. Et, en effet, ce qui se dégage des œuvres des grands humoristes c'est un rire mêlé de larmes, c'est un sentiment mélangé dont la mélancolie est le facteur essentiel. Ce qui l'empêche de triompher définitivement c'est que l'humoriste, après avoir compris la nécessaire coexistence dans l'univers du sublime et de l'infiniment petit, de la grandeur de l'homme et de son irréductible faiblesse, prend conscience de l'indissolubilité de ces deux facteurs, s'y résigne, et finit par se moquer de lui-même, et par railler l'indignation, illogique en somme et certes comique, qui nous fait nous élever, points imperceptibles et impuissants, êtres de poussière et de boue que nous sommes, contre l'ordre immuable des choses.

1. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik* ; Hempel, t. XLIX, p. 131 à 154.

CONCLUSION

Avec la théorie du Beau et de ses modifications nous venons d'achever l'examen du dernier des grands problèmes que soulève l'esthétique de Kant. Il nous reste, avant de quitter définitivement l'œuvre du grand philosophe, à jeter un coup-d'œil en arrière sur le chemin que nous avons parcouru, et à tirer les conclusions de la longue étude que nous avons entreprise. Cette étude a été consacrée exclusivement à la *critique* de l'esthétique de Kant, et il est tout naturel, par conséquent, que nous ayons insisté avant tout sur ce qui, dans la Critique du Jugement, nous a paru défectueux et erroné. Nous avons pu paraître ainsi avoir manqué de justice envers ce que le système de Kant présente d'original, de solide et de profond. Il se peut que, dans la chaleur de la discussion, nous ayons paru prendre plaisir à révéler les contradictions dans lesquelles s'est engagé le grand philosophe, et sembler ne pas comprendre combien peu importent, dans une œuvre d'une telle envergure, des contradictions même sur les points essentiels, et combien il serait facile d'ailleurs, à un dialecticien d'esprit souple, de résoudre ces contradictions dans quelque synthèse nouvelle et supérieure. Nous voudrions, dans ces quelques lignes de conclusion, où il ne s'agit plus de révéler des erreurs, mais bien de juger d'ensemble la doctrine que nous avons étudiée, mettre une dernière fois face à face les qualités et les défauts, le fort et le faible de l'esthétique de Kant, et résumer, comme en un bilan final, toutes les recherches de détail qui constituent ce livre.

Et tout d'abord Kant a le mérite d'avoir donné, dans la Critique du Jugement, comme la consécration philosophique au rôle prédominant que les esthéticiens et les littérateurs anglais et français avaient attribué vers la fin du XVIII^e^ siècle au sentiment. De plus, Kant a reconnu que c'est cette faculté de sentir qui constitue

essentiellement l'état de la jouissance esthétique et de la création artistique, et l'analyse critique de cet état esthétique, envisagé comme en fonction du sentiment, il l'a jointe, comme discipline équivalente, à l'analyse critique à laquelle il avait préalablement soumis l'état de connaissance et l'état de volonté. Quelques traits de cette analyse peuvent être considérés comme définitivement acquis à la science du Beau. Quelles que soient, en effet, les prémisses dont puisse partir, et les conclusions auxquelles puisse aboutir une théorie du Beau, il faudra toujours qu'elle en vienne à la description de l'état d'âme dans lequel se trouve l'homme placé en face d'un spectacle de la nature ou d'une œuvre d'art digne d'admiration. De cette description Kant a fourni quelques traits d'une justesse et d'une finesse merveilleuses. Sans doute, ni la théorie du désintéressement, ni celle du jeu, ni celle de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement ne doivent être prises dans le sens absolu et comme intransigeant que Kant leur attribue. Mais il n'en reste pas moins vrai que l'attitude esthétique, comparée à l'attitude intellectuelle et à l'attitude morale, est une attitude désintéressée; que, dans l'état de contemplation, toutes les puissances, d'habitude divergentes de notre être, convergent; que, devant l'objet beau, l'homme qui sent, l'homme qui connaît, et l'homme qui désire et qui veut, forment un tout harmonieux; que, quand nous jouissons esthétiquement, il s'établit, au milieu des luttes où sont incessamment engagées les forces vives de notre Moi, quelques instants de paix souveraine et d'idéale sérénité; et qu'après avoir peiné pour dompter ses appétits, pour prendre possession, par l'action et par la connaissance de l'univers, pour soumettre aux lois de la raison à la fois les phénomènes du monde extérieur et du monde intérieur, l'homme « affranchi de la prison de la volonté » n'a plus qu'à laisser *jouer* de concert ses facultés. Cette théorie de l'harmonie n'aura pas, sans doute, dans un système qui n'adopte pas les principes généraux de la philosophie kantienne, la même signification et la même valeur que chez Kant. Ce ne sera pas une harmonie exclusivement logique, dont seront exclues ce que Kant a le tort d'appeler les facultés inférieures de notre âme humaine, dont sera comme exilée la vie de nos sens. Mais nous n'en devons pas moins admirer l'ingéniosité avec laquelle Kant a fait concorder, grâce à la théorie de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, la sphère de l'esthétique avec les sphères du connaître et du vouloir, l'ingéniosité avec laquelle il a fait prévaloir dans le domaine du Beau ce renversement de point de vue, emprunté à la révolution astronomique de Copernic, qui constitue la maîtresse originalité de toute sa phi-

losophie : Au lieu de partir de l'essence du Beau et d'y découvrir, comme loi objective, l'unité dans la variété, il partira, lui, du Jugement esthétique, il montrera que dans ce jugement agissent de concert, d'une part l'entendement, dont la loi subjective est l'unité, et l'imagination, dont la loi subjective est la multiplicité ou la variété, et de ce que l'accord de ces deux facultés est la condition nécessaire de tout jugement, quel qu'il fût, est la forme même de la faculté de juger, il conclura que les jugements esthétiques sont, eux aussi, tout comme les jugements du connaître et du vouloir, universels et nécessaires. Après avoir établi ainsi la logique de l'esthétique, logique qui, comme toute logique pour Kant, est subjective, qui ne nous fait pas pénétrer dans l'essence même des objets, mais qui nous révèle seulement l'organisation universelle et nécessaire à laquelle l'esprit soumet les choses, quand il veut les connaître ou quand il veut jouir de leur spectacle, Kant tente de s'élever plus haut. Jusqu'à la Critique du Jugement, nous ne connaissions que deux mondes, que deux choses en soi, entre lesquelles notre philosophe s'était efforcé de creuser comme un abîme infranchissable : le monde des phénomènes, la chose en soi servant de substratum à la nature extérieure; et le monde de la liberté, la chose en soi servant de substratum au monde intérieur. Grâce à la Critique du Jugement nous découvrons comme un troisième monde, comme une troisième chose en soi « qui n'est ni nature, ni liberté, mais qui est liée au principe de la liberté, c'est-à-dire avec le supra-sensible dans lequel la faculté théorique se confond avec la faculté pratique d'une manière inconnue mais semblable pour tous. » Il semble que le point de vue esthétique soit le point de vue suprême auquel puisse s'élever l'esprit humain, et que la chose en soi du Beau, soit le véritable « substratum supra-sensible de l'humanité ». Cette chose en soi du Beau sert de fondement à la fois au sujet et à l'objet, et elle nous permet de franchir les espaces infinis qui semblaient séparer la législation de l'entendement de la législation de la raison. La Critique de la Raison pratique a affirmé le primat de la raison pratique sur la raison théorique : la Critique du Jugement, elle, en partant du fait qu'il est nécessaire que la liberté puisse réaliser dans la nature le but posé par ses lois, nous montre comment ce primat est possible, et comment il y a au moins deux manifestations de la nature dans lesquelles la liberté brise l'imbrisable réseau des lois de l'entendement, de la causalité, du déterminisme, dans lesquelles éclate la véritable essence de la chose en soi : l'être vivant et surtout le Beau. D'une part, dans l'âme du grand artiste doué de génie, se réconcilient le conscient et l'inconscient, la sensibilité, l'entendement et la volonté,

le phénomène et le noumène, et, d'autre part, ce génie n'est pas un produit arbitraire de la subjectivité humaine, mais, puisque c'est par lui que la nature donne la règle à l'art, il doit être quelque chose d'objectif jaillissant du fond même des choses, dévoilant et réalisant l'essence de ce fond, et révélant que cette essence a été appropriée, ou plutôt s'est appropriée elle-même, non-seulement aux exigences de l'humaine raison mais encore de la sensibilité de l'homme, de son aptitude pour la contemplation libre et désintéressée. Si nous ajoutons à la théorie métaphysique du Beau les théories du sublime et du comique qui sont de véritables merveilles de psychologie, nous aurons, semble-t-il, épuisé tout ce que l'apologiste le plus fervent de l'esthétique de Kant pourrait faire valoir en faveur de la doctrine du Beau du grand philosophe.

Mais, d'autre part, malgré tous ces incontestables mérites, malgré les immenses progrès que le système de Kant réalise sur les vues des esthéticiens du XVIII^e^ siècle, malgré tout ce que la Critique du Jugement recèle de vues profondes, solides et ingénieuses, il nous a paru que Kant n'a pas réussi à créer une œuvre une et concordante. Nous avons reproché tout d'abord à Kant le vice général de sa méthode qui se révèle dans son esthétique d'une façon peut-être encore plus manifeste que dans sa théorie de la connaissance et de la volonté, et qui consiste dans le mépris qu'il témoigne pour la psychologie empirique, et dans ce que nous avons appelé son *impérativisme*, c'est-à-dire dans la tendance à représenter des faits, dont l'esprit de son système lui fait considérer l'existence comme nécessaire, et qu'il n'essaie en aucune façon de constater par des analyses psychologiques, comme des lois, comme des ordres, comme des impératifs de la raison. Nous lui avons reproché de plus de n'avoir entrepris la Critique du Jugement que pour des raisons systématiques, que pour faire entrer dans l'orbite de la critique la dernière des grandes facultés de l'âme humaine qu'il venait de découvrir, le sentiment, puis, de n'avoir pas soumis ce domaine nouveau à une analyse approfondie, mais d'en avoir voulu tirer, comme il l'avait fait pour l'entendement et pour la volonté, sans se demander si cela était possible, des jugements synthétiques *a priori*. Pour nous, nous avons conclu que la tâche que Kant avait entreprise était irréalisable, et que si la découverte de l'*a priori* pouvait être tentée, sans contradiction flagrante, dans le domaine de la pensée et de la volonté, la sphère tout entière du sentiment était irréductiblement *a posteriori*. D'ailleurs, Kant lui-même l'a confessé implicitement en essayant de réduire, subrepticement en quelque sorte, le sentiment au jugement. Cet essai de réduction nous l'avons jugé impossible, vu que

dans l'acte esthétique ou bien le jugement précède le sentiment — et alors toute la position kantienne du problème se trouve modifiée et toute l'originalité de la théorie sacrifiée, ou bien c'est le sentiment qui précède le jugement — et alors c'est l'*a priori* du jugement esthétique, c'est l'universalité et la nécessité qui deviennent inconcevables. Une fois cette antinomie capitale de l'esthétique de Kant révélée, nous avons montré qu'il en était une autre ou plutôt deux autres, presque aussi graves, que Kant a laissées irrésolues. Nous avons fait voir, d'une part, qu'il n'a pas su décider la question de savoir si le Beau ne réside que dans l'état du sujet, ou bien s'il a une existence objective et en quoi cette existence peut consister, et, de l'autre, qu'il a donné des gages à la fois au pur formalisme qui ne fait consister le Beau que dans les rapports harmonieux des parties de l'œuvre d'art totale, et à l'idéalisme qui le fait consister dans la signification, dans le contenu, dans le sujet traité, dans les Idées, et avant tout dans l'idée morale exprimée par cette forme. Un système esthétique qui laisse ouvertes des questions aussi capitales que celles que nous venons d'énumérer, ne peut pas affecter la prétention d'être définitif, ne peut même pas, à proprement parler, être appelé un système.

Aussi bien l'esthétique de Kant n'a-t-elle été considérée par aucun des philosophes, qui s'en sont inspirés, comme un tout homogène et indissoluble, dont il fallût accepter toutes les positions et toutes les solutions, et l'on peut affirmer que, sauf peut-être le très insignifiant Heydenreich, Kant, en tant qu'esthéticien, n'a pas eu un seul disciple qui fût resté fidèle aux principes de sa doctrine. Mais, en revanche, l'on peut affirmer aussi qu'il n'est pas un seul parmi les philosophes qui, à la suite de Kant, se sont engagés dans l'étude du Beau et de ses lois, qui ne relève de quelque façon de la Critique du Jugement. Aucune peut-être parmi les œuvres de Kant n'a été plus féconde en semences, plus riche en ferments.

Au point de vue de la philosophie en général, la succession des systèmes philosophiques est incompréhensible sans le chaînon intermédiaire de la Critique du Jugement. Si, comme nous le croyons, c'est là que Kant soulève un coin du voile dans lequel il a enveloppé la chose en soi, si Kant, en soutenant « qu'il doit y avoir un principe qui rende possible l'*unité*, *Einheit*, du supra-sensible servant de fondement à la nature avec ce que le concept de la liberté contient pratiquement », a implicitement accordé que le fond des choses est constitué par la liberté, c'est de là que sont sorties et la philosophie de Fichte et la philosophie de Schopenhauer. D'autre part, si Schelling a montré que la nature et la liberté, le conscient et l'inconscient, se réconcilient, d'un côté,

dans le processus infini de l'histoire, et, de l'autre, dans l'œuvre d'art, s'il a soutenu que l'intuition esthétique n'est pas seulement le privilège du grand artiste mais encore « l'organe » même de toute philosophie, c'est que, de son propre aveu, il s'est inspiré de la Critique du Jugement qu'il considère comme la plus remarquable des trois Critiques, c'est qu'il n'a fait que réaliser la théorie de l'*intellectus archetypus* qui se trouve indiquée et réfutée dans la Critique du Jugement. Enfin Hegel, qui n'a fait que continuer la philosophie de Schelling et que développer systématiquement les géniales intuitions de son grand condisciple, est infiniment plus sévère pour les deux autres Critiques que pour la Critique du Jugement, dans laquelle, comme nous l'avons montré, Kant se rapproche singulièrement d'une conception panthéistique de l'univers.

Au point de vue de l'influence exercée sur la littérature allemande, on peut soutenir que toute l'évolution de la littérature classique de l'Allemagne est dominée par la Critique du Jugement. L'on sait la riche moisson que l'étude de l'esthétique kantienne a fait lever dans l'esprit de Schiller. L'on sait que Gœthe lui-même, quelque éloigné d'ailleurs qu'ait été son génie synthétique, tout d'intuition et de spontanéité, du génie analytique du grand philosophe, reconnaît avoir grandement profité de Kant, qui avait agi sur son âge mûr comme Lessing et Winckelmann sur sa jeunesse, et dont la Critique du Jugement réalisait une de ses vues les plus chères, à savoir la réconciliation de l'art et de la nature, du sujet et de l'objet. L'on sait que les Romantiques n'ont fait qu'exagérer certains principes esthétiques de Kant, la théorie du subjectivisme, du jeu et du formalisme.

Au point de vue de l'esthétique enfin il est incontestable que la tâche, à laquelle se sont consacrés les esthéticiens qui ont succédé à Kant, a été de développer d'une façon exclusive, d'exagérer quelques uns des nombreux points de vue auxquels Kant a envisagé le Beau, sans parvenir à les faire concorder, mais sans aussi les sacrifier les uns aux autres. C'est ainsi que de son esthétique qui, comme nous l'avons montré, est à la fois sentimentaliste, intellectualiste, formaliste et idéaliste, se sont dégagés l'idéalisme mystique des Romantiques et de Schelling, l'intellectualisme de Hegel, le formalisme réaliste de Herbart et de Zimmermann, le sentimentalisme de Kirchmann et de Horwicz, et enfin le sensualisme de Fechner et des esthéticiens anglais.

Lorsque, après avoir erré dans les sentiers d'une forêt, nous essayons de nous orienter, le meilleur moyen est d'atteindre un carrefour auquel aboutissent et dont partent dans tous les sens des routes divergentes. La meilleure manière de se présenter ce qu'est

pour l'esthétique la Critique du Jugement, c'est de se la représenter comme un de ces carrefours. C'est vers elle qu'aboutissent tous les essais divergents des théoriciens du XVIII^e^ siècle, c'est d'elle que partent tous ceux des esthéticiens du XIX^e^ siècle. Quelles que soient les insuffisances de la conception de Kant, il est impossible de s'orienter parmi les voies dans lesquelles la science du Beau s'est engagée jusqu'ici et peut s'engager encore, sans s'y arrêter. C'est cette conviction qui nous a soutenu durant ce long travail et qui nous fait espérer qu'il n'aura pas été inutile.

Vu et lu, en Sorbonne, le 4 mars 1896.

Par le Doyen de la Faculté des lettres de Paris,

A. HIMLY.

Vu et permis d'imprimer.

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

GRÉARD.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CONSULTÉS ET CITÉS

Parmi le très grand nombre d'ouvrages, dont la diversité des sujets que j'avais à traiter, m'a imposé la lecture, je ne cite que ceux qui m'ont été d'un réel secours. Il m'a paru inutile de grossir cette liste de toute une série de volumes dont j'ai vivement regretté d'avoir connu l'existence. Je mentionne quelques ouvrages que je n'ai pas eu l'occasion de citer, mais dont je me suis servi avec profit et dont l'indication pourra être utile à ceux d'entre mes lecteurs qui s'occupent de philosophie kantienne ou d'esthétique.

Addison, *The Spectator,* with introduction and notes by Henry Morley, London, 1888.

André (le père), *Essai sur le Beau,* œuvres publiées par l'abbé Guyot, 1766-1767, 4 vol. in-12.

Aristote, *De Interpretatione.*

— *1ère Analytique.*

Barni (J.), *Critique du Jugement,* suivie des *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime* par Kant, traduction française, 2 vol in-8, Paris, 1846.

— *Philosophie de Kant, Examen de la Critique du Jugement,* Paris, 1850.

Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe,* Paris, 1746.

Baumgarten (A.), *Meditationes philosophicæ de nonnulis ad poema pertinentibus,* Halle, 1735.

— *Aesthetica* scripsit, Alex. Gottlieb Baumgarten, prof. philosophiae. Trajecti cis Viadrum, CIDCICCL.

Bernard (Claude), *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale,* Paris, 1865.

Binet (A.), *La psychologie du raisonnement,* Paris, 1886.

Blenke (F.), *Die Trennung des Schœnen vom Angenehmen in Kants Kritik der aesthetischen Urtheilskraft,* Neuwied, 1889.

Bodmer (J.-J.), *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft; zur Ausbesserung des Geschmackes; oder Genaue Untersuchung aller 'Arten Beschreibungen Worinne die auserlesensten Stellen der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründlicher Freyheit beurtheilt werden.* Frankfurt u. Leipzig, 1727.

— *Brief-Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmackes. Dazu kömmt eine Untersuchung Wie ferne das Erhabene in Trauerspielen Statt und Platz haben könnte; Wie auch von der Poetischen Gerechtigkeit*, Zürich, 1736.

— *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung Joh. Miltons von dem verlorenen Paradiese*, Zürich, 1740.

— *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger.* Zürich, 1741.

Borowski (E.), *Darstellung des Lebens und Charakters Kants*, Königsberg, 1804.

Bouhours (le père), *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Paris, 1687.

Bouillier (F.), *Du plaisir et de la douleur*, Paris, 1877.

Braitmaier (F.), *Geschichte der Poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, 2 vol. in-8, Frauenfeld, 1888, 1889.

Brandes (G.), *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, übersetzt und eingeleitet von A. Strodtmann, t. II. Die romantische Schule in Deutschland, Berlin, 1873.

Breitinger (J.-J.), *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beispielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch J. J. Bodmer besorget und zum Drucke befördert*, Zürich, 1740.

— *Critische Dichtkunst worinnen die poetische Malerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beispielen aus den Alten und Neueren erläutert wird*, Zürich, 1740.

Brierre de Boismont, *Des Hallucinations*, Paris, 1852.

Brochard (V.), *De Assensione Stoici quid senserint*, Parisiis, 1879.

— *De l'Erreur*, Paris, 1879.

Burke (E.), *The Sublime and Beautiful*, London, 1889.

Caird (E.), *A Critical Account of the Philosophy of Kant, with an historical introduction*, Glasgow, 1887.

Chevreul (E.), *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés d'après cette loi*, Paris, 1839.

Cohen (Hermann), *Kants Theorie der Erfahrung, 3te Auflage*, Berlin, 1885.

— *Kants Begründung der Aesthetik*, Berlin, 1889.

Couture (Th.), *Entretiens d'atelier.*

Crousaz, *Traité du Beau. Où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences*, Amsterdam, 1 [illegible].

Danzel (Th. W.), *Gottsched und seine Zeit, Auszüge aus seinem Briefwechsel*, Leipzig, 1855.

— *Gesammelte Aufsätze : Ueber den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe*, Leipzig 1855.

Darwin, *L'Expression des Emotions chez l'homme et les animaux*, trad. Samuel Pozzi et René Benoît, 2e édition, Paris, 1881.

Descartes, *Compendium musicæ, Abrégé de la Musique*, Edition Cousin, t. V.

Diderot, Article *Beau* de l'Encyclopédie.

— *Salons*, édition Assézat.

Diez (M.), *Theorie des Gefühls zur Begründung der Aesthetik*, Stuttgart, 1892.

Dilthey (W.), *Die Einbildungskraft des Dichters, Bausteine für eine Poetik*, dans les *Philosophische Aufsätze, Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum-gewidmet*, Leipzig, 1887.

Du Bos (Abbé), *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 5e édition, Paris, 1746.

Dumont (L.), *Théorie scientifique de la sensibilité, Le Plaisir et la peine*, 4e édition, 1890.

Erdmann (Benno), *J. Kants Prolegomena, herausgegeben von B. E.* Hamburg und Leipzig, 1878.

— *Kants Kriticismus in der ersten und zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft*, Leipzig, 1878.

— *J. Kants Kritik der Urtheilskraft, herausgegeben von* B. E. 2e Auflage, Hamburg u. Leipzig, 1884.

Erdmann (Johann Eduard), *Versuch einer wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte der neueren Philosophie*, 3 tomes en 5 vol. in-8, Riga, 1834-1853.

— *Ernste Spiele*, 2te Auflage, Berlin, 1875.

— *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, 2 vol. in-8, 3te Auflage, Berlin, 1878.

Fechner (G. Th.), *Ueber das æsthetische Associationsprincip*, in *Lützow's Zeitschrift*, 1866.

— *Zur experimentalen Aesthetik*, in den *Abhandlungen der sächsischen Societät der Wissenschaften*, Leipzig, Hirzel, 1871.

— *Vorschule der Aesthetik*, 2 vol. in-8, Leipzig, 1876.

Fenner (H.), *Die Aesthetik Kants und seiner Vorgänger*, Bützow, 1875.

Fischer (Kuno), *Geschichte der neueren Philosophie*, III, *Kant*, I et II, Neue Gesammtausgabe, 3te Auflage, Heidelberg.

— *Kritik der Kantischen Philosophie*, München, 1883.

Fouillée (A.), *Critique des systèmes de morale contemporains*, 2e édition, Paris, 1887.

— *Le Problème psychologique*, Revue Philosophique, septembre 1891.

Friedländer (L.), *Kant in seinem Verhältniss zur Kunst und schöner Natur, Preussische Jahrbücher*, t. XX, 1867.

Galton (F.), *Inquiry into human Faculty*, London, 1883.

Gœthe, *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen*, Hempel, t. XXXIV.

Gottsched, *Versuch einer Kritischen Dichtkunst* 3te Auflage, Leipzig, 1742.

Grant Allen, *Physiological Aesthetics*, London, 1877.

— *Aesthetic Evolution in Man, Mind*, October, 1880.

Groos (K.), *Einleitung in die Aesthetik*, Giessen, 1892.

Guyau, *Les problèmes d'esthétique contemporaine*, Paris, 1884.

— *L'Art au point de vue sociologique*, 2e édition, Paris, 1889.

Hamann, *Schriften*, herausgegeben von Friedrich Roth, 9 vol. in-12. Berlin, 1824.

Harris, *Works*, 2 vol. in-4, 1801.

Hartmann (E. von), *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Berlin, 1886.

— *Aesthetik, Philosophie des Schönen*, Leipzig, 1887.

Haym (R.), *Die romantische Schule*, Berlin, 1870.

— *Herder nach seinem Leben und seinen Werken ;* 2 vol. in-8, Berlin, 1880-1885.

Hegel (G. W. F.), *Vorlesungen über die Aesthetik*, herausgegeben von Dr., H. G. Hotho, 2e édition, t. X, 1te bis 3te Abtheilung, 3 vol. in-8, Berlin, 1842.

— *Encyclopedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, herausgegeben von Karl Rosenkranz, *Philosophische Bibliothek* Heft 76-81, Heidelberg, 1882.

Helmholtz (H. von), *Handbuch der physiologischen Optik*, traduction française de Emile Javal et Th. Klein, Paris, 1867.

— *Théorie physiologique de la Musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction Guéroult, Paris, 1868.

— *Optisches über Malerei*, traduit dans les *Principes scientifiques des Beaux-Arts* de E. Brücke, Paris, 1878.

— *Ueber die Thatsachen die der Geometrie zu Grunde liegen*, dans les *Nachrichten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, 3 juin 1868.

Herbart, *Psychologie als Wissenschaft, Lehrbuch zur Psychologie, Sämmtliche Werke*, 2te Auflage, Hamburg und Leipzig, 1868. t. V, 1re partie et t. VI, 2e partie.

Herder, *Viertes Kritisches Wäldchen*, Sämmtliche Werke, herausgegeben von B. Suphan, t. VI.

— *Ueber den Ursprung der Sprache*, Sämmtliche Werke, Stuttgart und Tübingen, 1853, t. XLVII.

Herman (Dr Conrad), *Grundriss einer allgemeinen Aesthetik*, Leipzig, 1857.

Hirth (G.), *Aufgaben der Kunstphysiologie*, München und Leipzig, 1891.

Hœffding (H), *Ethik*, traduction allemande, Leipzig, 1888.

— *Psychologie in Umrissen auf Grundlage der Erfahrung*, 2e édition allemande. Leipzig, 1893.

Hogarth, *Analysis of beauty*, Deutsch von Mylius, Berlin und Potsdam, 1754.

Hœlder (Dr. A.), *Darstellung der Kantischen Erkenntnisstheorie mit besonderer Berücksichtigung der verschiedenen Fassungen der transcendentalen Deduction der Kategorien*, Tübingen, 1873.

Home, *Elements of criticism*, London, 1762.
Horwicz (A.), *Psychologische Analysen auf physiologischer Grundlage*, Halle, 1872.
Hutcheson, *Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, London, 1726.
Jachmann, *J. Kant in Briefen an einen Freund*, Königsberg, 1804.
Jahn (O.), *Mozart*, 3te Auflage, Leipzig, 1889.
Janet (P.), *Les Causes Finales*, Paris, 1876.
James (William), *The Principles of Psychologie*, London, 1890.
Jean-Paul, *Vorchule der Aesthetik*. Hempel, t. XLIX.
Jouffroy, *Cours d'Esthétique*, 4e édition, Paris, 1883.
Kant, *Werke*, herausgegeben von G. Hartenstein, 8 vol. in-8, Leipzig, 1868.
— voyez Barni et Erdmann.
Kirchmann (J. H. von), *Aesthetik auf realistischer Grundlage*, 2 vol. in-8, Berlin, 1868.
— *Erläuterungen zu Kant's Kritik der Urtheilskraft*, 2e édition, *Philosophische Bibliothek*, Heft 37, Heidelberg, 1882.
Kœnig, *Von dem guten Geschmack in der Dicht-und Redekunst*, in *Canitz, Gedichten*, Leipzig, 1734.
Kœstlin (C.), *Aesthetik*, Tübingen, 1869.
Kœrner, voy. Schiller
Laas (E.), *Die Analogien der Erfahrung*, Berlin, 1876.
Lange (Dr C.), *Ueber Gemüthsbewegungen*, trad. allemande, Leipzig, 1887.
Lehmann (A.), *Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens*, trad. allemande, Leipzig, 1892.
Leibnitz, *Principes de la Nature et de la Grâce*, édit. Erdmann.
— *Von der Glückseligkeit*, édit. Erdmann.
— *Specimen dynamicum*, Pars I, Leibnitz' Mathematische Werke, Ausg. von Gerhard, t. VI.
Lessing, *Laokoon*, Hempel, t. VI.
— *Hamburgische Dramaturgie*, Hempel, t. VII.
Lévêque (Ch.), *La science du Beau étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire*, 2 vol. in-8, Paris 1861.
Lotze (H.), *Mikrokosmus, Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie*, 2 vol. in-8, Leipzig, 1885.
— *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München, 1867.
Ludwig (O.), *Journal, Nachlass*, t. I.
Mendelssohn (M.), *Sämmtliche Werke*, Wien, 1838.
Meyer (J. Bona), *Kants Psychologie*, Berlin, 1870.
Michaelis (Dr. C. Th.), Zur *Entstehung von Kants Kritik der Urtheilskraft*, Erster Theil, Programm, Berlin, 1892.
Montesquieu, *Essai sur le goût*, Œuvres complètes, Paris, 1838.
Nahlowsky, *Das Gefühlsleben*, Leipzig, 1884.
Nicolai (W.), *Ist der Begriff des Schönen bei Kant consequent entwickelt?* Inaugural-Dissertation, Kiel, 1889.

Nussbaumer (F.-A.), *Ton und Farbe*, Wien, 1874.

Paulsen, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Kantischen Erkenntnisstheorie*, Leipzig, 1875.

Platon, *Le Philèbe*.

— *Le Gorgias*.

— *Le Banquet*.

Preyer (W.), *Die Seele des Kindes*, 2e édition, Leipzig, 1884.

Reinhold, *Beiträge zur leichteren Uebersicht des Zustandes der Philosophie beim Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, t. I et II, 1803.

Ribot (Th.), *Enquête sur les Idées générales*, Revue Philosophique, 16e année, XXXII.

Richet (Ch.), *Essai de Psychologie générale*, Paris, 1891.

Riehl (A.), *Der philosophische Kriticismus*, und seine Bedeutung für die positive Wissenschaft, 2 vol. in-8, Leipzig, 1887.

Schasler (Dr. M.), *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1872, t. I. (le t. II n'a pas paru).

— *Das System der Künste*, Leipzig, 1882.

— *Aesthetik, Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst*, t. I et II, Leipzig et Prag. 1886.

Schelling (F. W. J.), *System des transcendentalen Idealismus*, Iena und Leipzig, 1795.

— *Bruno, oder über das natürliche und göttliche Princip der Dinge*, Berlin, 1802.

— *Vorlesungen über das akademische Studium*, XIV, Stuttgart und Tübingen, 1803.

— *Die Philosophie der Kunst*, vom Jahre 1803, Sämmtliche Werke, Stuttgart und Augsburg, Erste Abtheilung.

Schiller, *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*.

— *Briefwechsel mit Körner von 1874 bis zum Tode Schillers*, 2te Auflage, herausgegeben von Karl Gœdeke, t. I et II, Leipzig, 1878.

— *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, herausgegeben von R. Boxberger, t. I et II, Berlin et Stuttgart.

— *Briefwechsel zwischen Schiller und W. von Humboldt, in den Jahren 1792 bis 1805*, herausgegeben von Franz Muncker, Stuttgart.

Schlegel (Friedrich), *Prosaische Jugendschriften*, herausgegeben von J. Minor, 2 vol. in-8, Wien, 1882.

— *Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, herausgegeben von O. F. Walzel, Berlin, 1890.

Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 7te Auflage, herausgegeben von Julius Frauenstädt, 2 vol. in-8, Leipzig, 1888.

— *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*. traduction Burdeau, 3 vol. in-8, 1888-1890.

Schubert (Fr. W.), *Kants Biographie*, Kants Sämmtliche Werke, herausgegeben von Karl Rosenkranz und Fr. W. Schubert, Leipzig, 1842, t. XI, 2te Abtheilung.

Séailles (G.), *Essai sur le Génie dans l'Art*, Paris, 1883.

Servaes (F.), *Die Poetik Gottscheds und der Schweizer*, Strassburg, 1887.

Shaftesbury, *Characteristics of men, manners, opinions, times*, London, 1726.

Sibbern, *Psychologie*, 3e édition, Kjebenhaven, 1856.

Siebeck, *Das Wesen der aesthetischen Anschauung*, Berlin, 1876.

Sigwart (Dr. Ch.), *Logik*, t. I, 2e édition, 1889, t. II, 1re édition, 1878, Freiburg i. B.

Sommer (R.), *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik* von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, Würzburg, 1892.

Spencer (H.), *Principes de psychologie*, trad. Ribot et Espinas.

— *Essais de morale, de science et d'esthétique*.

Stein (H. von), *Die Entstehung der neuern Aesthetik*, Stuttgart, 1886.

Stricker, *Studien über die Bewegungsvorstellungen*, Wien, 1882.

Sully (J.), *Sensation and Intuition, Studies in Psychologie and Aesthetics*, London, 1879.

— *The Human Mind, A Text-Book of Psychologie*, 2 vol. in-8, London, 1892.

Sulzer (J. G.), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Frankfurt und Leipzig, 1798.

Taine (H.), *Philosophie de l'Art*, 2 vol. in-18, 3e édition, Paris, 1881.

— *De l'Intelligence*, 2 vol. in-18, 3e édition, Paris, 1881.

— *Histoire de la Littérature anglaise*, 5 vol. in-18, 5e édition, Paris, 1881.

Tarde (G.), *Les lois de l'Imitation*, Paris, 1890.

Trendelenburg, *Historische Beiträge zur Philosophie*.

Tomaschek (K.), *Schiller und Kant*, Erste Abhandlung, Wien, 1857.

Ueberweg (Dr. F.), *Grundriss der Geschichte der Philosophie der Neuzeit*, 4te Auflage, herausgegeben von Dr. Rudolf Reicke, Berlin, 1875.

Vaihinger (A.), *Commentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft*, Berlin, 1881, t. I.

Vischer (F. Th.), *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Reutlingen und Leipzig, 5 vol. in-8, 1846-1858.

— *Kritik meiner Aesthetik, Kritische Gänge*, Neue Folge, t. II.

— *Das Symbol*. Dans les Philosophische Aufsätze Zeller zu seinem 50 jährigen Doctor-Jubiläum gewidmet, Leipzig, 1887.

Vischer (Robert), *Ueber das optische Formgefühl*, Leipzig, 1873.

— *Der aesthetische Act und die reine Form* dans la revue *Die Litteratur*, 1874, nos 29 et 30.

Volkelt (J.), *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, Jena, 1876.

— *Immanuel Kants Erkenntnisstheorie nach ihren Grundprincipien analysirt*, Leipzig, 1879.

Volkmann (R. von Volkmar), *Lehrbuch der Psychologie vom Standpunkte des Realismus*, 2 vol. in-8, Cöthen, 1885.

Wasianski (A. Ch.), *Kant in seinen letzten Lebensjahren*, Königsberg, 1805.

Watson, *Kant and his english critics*, Glasgow, 1881.

Winkelmann (Joh.), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Sämmtliche Werke, t. II, Stuttgart, 1847.

— *Sendschreiben über die Gedanken*, ibid.

— *Erläuterung der Gedanken*, ibid.

— *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterricht derselben*, ibid.

— *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, ibid.

— *Geschichte der Kunst des Alterthums*, op. cit. t. I.

Windelband, *Die Geschichte der neueren Philosophie*, 2 vol. in-8, Leipzig, 1878-1880.

Wolff (Ch.), *Psychologia empirica*, Francfurtii et Lipsiae, MDCCXXXII.

Wundt (W.), *Vorlesungen über die Menschen und Thierseele*, 1re édition, 2 vol. in-8, Leipzig, 1863, 2e édition, 1 vol. in-8, Leipzig, 1892.

— *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*, 3e édition, 2 vol. in-8, Leipzig, 1887.

Logik, Eine Untersuchung der Principien der Erkenntniss und der Methoden wissenschaftlicher Forschung, 2 vol. in-8, 2e édition, Stuttgart.

Young (David), *Gedanken über die Originalwerke*, Leipzig, 1760. (Je n'ai pas pu me procurer l'original anglais).

Zeller (Dr. E.), *Geschichte der deutschen Philosophie seit Leibnitz*, 2 te Auflage, München, 1875.

Ziegler (Th.), *Das Gefühl*, Stuttgart, 1893.

Zimmermann (Dr. K.), *Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft*, Wien, 1858.

— *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, Wien, 1865.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.

I. *Les origines de l'Esthétique de Kant.*

Apparente simplicité de l'évolution de l'Esthétique de Leibnitz à Fechner : intellectualisme de Leibnitz-Baumgarten, sensualisme de Burke, sentimentalisme intellectualiste de Kant, idéalisme de Schiller-Schelling-Hegel, formalisme réaliste de Herbart-Zimmermann, sensualisme de Fechner. — En réalité le mouvement est infiniment plus complexe : action sur les doctrines philosophiques des théories littéraires et de la pratique des artistes. Donc plusieurs mouvements : *A. Littérature classique de la France et philosophie de Descartes* : Le Beau est essentiellement l'expression la plus simple et la plus directe — *la plus claire et la plus distincte* — de la réalité, de la vérité extérieure et intérieure ; la sensibilité tout entière est quelque chose de négatif, de très inférieur à la pensée ; la cause dernière des plaisirs des sens réside dans leur caractère logique. — *B. Philosophie de Locke* : la sensibilité, tout au moins comme faculté des sensations, est quelque chose de positif, dont la contribution à la connaissance est plus importante que celle de toute autre source du connaître. — C. Tendances sentimentalistes de quelques littérateurs français : la théorie de la délicatesse du *Père Bouhours*, de *Lamotte-Houdart*, de *Fontenelle*, la délicatesse du goût ne se prononce pas par affirmations claires et distinctes, mais bien par des *jugements confus et presque de simple sentiment*. — D. *L'Esthétique de Leibnitz* : la représentation esthétique est une vision claire, mais confuse, de l'ordre universel, la création artistique est une volonté confuse, qui imite quelque chose du système de l'univers par échantillons architectoniques. Théorie de l'unité dans la variété, loi de l'univers et loi de la perception. — E. *Esthétique leibnitzienne. Shaftesbury* : l'éducation esthétique doit précéder l'éducation morale et, bien dirigée, elle rend celle-ci inutile, « la connaissance du connaisseur d'art et la connaissance de la perfection morale se confondent ». — *Crousaz* : l'unité dans la variété émane de l'essence divine. — *Le Père André* : le Beau essentiel est l'ordre et l'unité. — *Hemsterhuys* : le Beau est la plus grande variété réduite à l'unité la plus rigoureuse, ce dont l'âme peut se faire une idée dans le plus petit espace de temps imaginable. — F. *Esthétique sentimentaliste de l'abbé Dubos* : le but de l'art est d'occuper notre esprit, d'exciter nos passions. Les prédilections dans les arts ne dépendent pas de notre raison, mais de notre goût, et notre goût lui-même dépend de notre organisation et de nos inclinations : *le raisonnement ne doit intervenir dans nos jugements de goût que pour rendre raison de la décision du sentiment*. G. *Esthétique psychologique*

des Anglais. Théorie de l'imagination d'*Addison.* — *Hutcheson* : le sentiment du Beau juge aussi infailliblement que nos autres sens, le Beau doit être distingué de ce qui est final, de ce qui est parfait et surtout de ce qui est utile. — *Burke* : le goût juge infailliblement du Beau, et il est commun à tous les hommes. Le Beau émane de l'instinct social, le sublime de l'instinct de conservation. La cause efficiente du Beau est un sentiment de plaisir positif, faisant naître l'amour, qui accompagne le relâchement de nos muscles et de nos nerfs ; la cause efficiente du sublime est un sentiment de douleur, mais de douleur bienfaisante, accompagnant la tension anormale de nos muscles et de nos nerfs. Le Beau doit être distingué de ce qui est final, de ce qui est utile et de ce qui est parfait. — *Home* : Le Beau émane de la sociabilité ; est beau ce qui représente les rapports, qui unissent le spectateur à ses semblables, comme valant universellement ; *ce n'est pas parce que un objet est beau qu'il doit agir universellement et nécessairement, mais c'est parce qu'il y a dans tous les hommes quelque chose d'universellement humain qu'il doit y avoir des objets beaux. — Hogarth, Webb, David Young :* théorie du génie. — H. La théorie de l'imitation de *Batteux* et de *Diderot* — le sentimentalisme de *Rousseau.* — I. L'*Esthétique allemande. a. König* : le goût résulte de l'accord entre l'esprit et la raison. Il est constitué par deux sortes de jugements : le jugement immédiat de la sensation et le jugement médiat de l'entendement. Hésitation entre ces deux formes du goût. Le goût défini en fin de compte « *la force complexe de l'âme de sentir ET de juger.* » *b.* Les *Suisses et Gottsched — Les Suisses :* théorie de l'imagination d'après Addison. *Gottsched :* dédain pour le sentiment et l'inspiration ; l'artiste doit avoir avant tout un jugement, *Beurtheilunyskraft*, capable de tout représenter raisonnablement. *Bodmer* : le goût est affaire de l'entendement, et il n'y a qu'*un* bon goût. *Gottsched :* le *bon goût est l'entendement qui juge de la beauté d'après la simple sensation*, mais qui en juge bien, dans des choses dont on ne peut avoir une connaissance exacte et distincte. — *Bodmer et Breitinger* : le Beau devant nous plaire, et rien ne nous plaisant si ce n'est ce qui est fondé sur la vérité et est cependant nouveau, le Beau doit être à la fois vrai, nouveau, instructif, grand, véhément et gracieux. Le jugement du goût est un jugement de l'entendement, fondé sur la connaissance distincte de la nature de l'esprit humain et des impressions causées par le monde extérieur. *c. Baumgarten* : la beauté étant la perfection de la connaissance sensible, la logique de la connaissance inférieure ou de la connaissance sensible doit constituer en même temps l'esthétique ou la science du Beau. La beauté est la vision claire, mais confuse, du parfait, ou la perfection sensible comme telle : elle consiste dans l'accord perceptible des pensées, dans l'accord perceptible de l'ordre avec lui-même et les objets pensés, et dans l'accord interne et perceptible des signes avec l'ordre et avec les objets pensés. *d. Sulzer* divise l'âme en faculté de se représenter quelque chose et la faculté de se sentir ému d'une façon agréable ou désagréable. Le goût est la faculté de connaître le Beau dans une intuition et d'en jouir grâce à cette intuition. Le Beau est distinct aussi bien de l'utile que du parfait : il intéresse surtout par sa *forme.* — *e. Mendelssohn* : La source du plaisir du Beau est, d'une part, la connaissance confuse de la perfection, de l'unité dans la variété, et, d'autre part, le sentiment de la perfection de notre propre corps. — Division des arts d'après la distinction des signes naturels et des signes arbitraires. — Théorie de l'*apparence* esthétique et explication des divergences du goût par des différences de milieu, de climat et de religion. — Division trichotomique des facultés de l'âme : « entre le connaître et le désirer gît la faculté d'approuver, *das Billigen*, le plaisir de l'âme. » — Division des facultés de l'âme de *Tetens* en sentiment, faculté de représentation, et faculté d'agir. *f.* Théorie de l'idéal de *Winckelmann*, des arts de *Lesssing*, du génie des *Stürmer und Dränger*. I

II. L'*Esthétique de Kant.*

La plupart des positions et des solutions de l'esthétique kantienne se trouvent chez ses prédécesseurs : son originalité véritable gît dans la synthèse qu'il en a tentée. — *Observations sur le sentiment du Beau et du sublime ; Programme du Cours de 1765-1766, Lettre du 21 Février 1772 à Marcus Herz ; les deux rédactions de la note de la Critique de la Raison pure ; Lettres du 18 décembre 1787 et du 12 mai 1789 à Reinhold* : la Critique du goût devient la Critique du jugement. — Racines de l'esthétique de Kant : *a*) La division trichotomique de l'âme : la faculté d'éprouver du plaisir et de la peine est une énergie spécifique de l'âme humaine. *b*) La conception du sentiment moral intelligible et le primat de la raison pratique. *c*) La conception de la finalité comme principe régulateur et euristique dans la Critique de la Raison pure, comme principe d'explication des organismes dans le traité de l'*Emploi des principes téléologiques dans la philosophie*. Comment ces trois racines se sont-elles rejointes ? — Théorie de Benno Erdmann. Kant n'a pas prévu, lors de la lettre du 18 décembre à Reinhold, le rôle prédominant de l'*Urtheilskraft*. Le mot n'y est pas prononcé ; de plus « l'*analyse des facultés précédemment découvertes* » qui a révélé à Kant la possibilité de l'*a priori* du sentir, ne peut pas s'appliquer à la division en entendement, Jugement et raison, puisque Kant parle *des* facultés précédemment découvertes, c'est-à-dire des facultés de connaître et de désirer. La découverte faite en 1787 consiste à avoir conçu les jugements de goût par analogie avec les jugements de l'expérience, et à avoir fondé leur universalité et leur nécessité sur les conditions universelles de toute connaissance empirique, à savoir sur l'accord final d'un objet avec le rapport de nos facultés de connaître, c'est-à-dire de l'imagination et de l'entendement. — Objections : 1° Kant parle dans la lettre du 18 décembre du « catalogue général des éléments de la *connaissance* et des facultés de l'âme qui y correspondent », ce qui semble déjà annoncer le tableau synoptique placé à la fin de la Critique du Jugement, où la faculté de connaître, correspondant au sentiment de plaisir et de peine, est le Jugement. 2° Le « caractère systématique » résidant dans la relation des principes *a priori* à l'expérience, s'applique mal à la raison pratique. 3° Un texte de la Critique de la Raison pratique, terminée en 1787, d'après lequel le rapport harmonieux de l'imagination et de l'entendement est déjà considéré comme une particularité de l'*Urtheilskraft*. — La théorie de Benno Erdmann trop absolue : très probablement, dès la lettre de Reinhold, les lignes maîtresses de la Critique du Jugement étaient tracées : la découverte a consisté à attribuer la fonction de fournir au sentir un principe *a priori*, non à la raison, mais à l'*Urtheilskraft*. — Ce Jugement se scinde en Jugement déterminant et en Jugement réfléchissant, et c'est le Jugement réfléchissant à qui incombe la fonction de systématiser l'ensemble de nos connaissances et de rattacher l'infinie variété des lois empiriques à une unité. Le principe *a priori* du Jugement réfléchissant est la finalité de la nature pour notre faculté de connaître. Cette finalité est ou bien *théorique*, lorsque nous visons à connaître des objets de la nature, ou bien *esthétique*, lorsque nous nous contentons de prendre conscience de la finalité d'un objet de la nature par l'accord harmonieux de l'imagination et de l'entendement. La conscience de cette finalité constitue le plaisir esthétique, et comme l'accord harmonieux de l'imagination et de l'entendement est la forme même de tout jugement, le jugement esthétique, tout en étant particulier et individuel, et tout en ayant un principe déterminant purement subjectif, peut cependant prétendre à valoir universellement et nécessairement. — Rapport normal de l'imagination et de l'entendement d'après la Critique de la Raison pure. — Rapport spécial de nos deux facultés de connaître dans le jugement esthétique : le

jugement esthétique ne vise en aucune façon la connaissance, il est incompatible avec un concept, il rapporte l'objet non à un concept, mais uniquement la forme de l'objet au sujet et à son sentiment de plaisir ou de peine. — De cette conception du jugement esthétique découlent les théories du désintéressement, du formalisme, de la finalité sans fin et surtout de l'universalité et de la nécessité, résultant de l'identité de structure, non de notre faculté de sentir, mais de notre faculté de juger. Le véritable plaisir esthétique réside dans la conscience que le plaisir, résultant de l'harmonie de nos facultés de connaître, peut être universellement et nécessairement partagé. XXV

III. *Méthode suivie dans notre examen de l'Esthétique kantienne.*

Critique immanente ou transcendante, point de vue de la philosophie kantienne ou de l'histoire de l'esthétique ? — Union des deux points de vue. — Examen de la méthode de Kant. Antinomie entre la Critique du Jugement, exigeant pour le sentir des principes synthétiques *a priori*, et la philosophie de Kant réservant l'*a priori* au connaître et l'excluant du sentiment. *Imperativisme* de la méthode kantienne. La critique n'avait pas le droit d'admettre, comme fait, l'existence dans la raison d'éléments *a priori* et elle avait le devoir de soumettre à son analyse toutes les manifestations de l'esprit humain, aussi bien les facultés inférieures que les facultés supérieures. Le point de départ aurait dû être l'étude du sentiment. — *Méthode génétique* : décomposition de tout phénomène complexe en ses éléments simples. Etude du sentiment dans ses manifestations les plus humbles, distinction de l'élément sensible, de l'élément intellectuel direct ou formel, et des éléments associés, et fusion de ces trois facteurs dans le symbolisme sympathique. — Discussion de la théorie de l'universalité et de la nécessité des jugements esthétiques : le domaine du Beau et de l'art est avant tout le domaine du sentiment, c'est-à-dire de la manifestation psychique la plus capricieuse, la plus instable et la plus individuelle XXXVIII

CHAPITRE PREMIER.

La Méthode

I. *Méthode d'exposition.* La Dialectique reprend les questions traitées par l'Analytique en arrivant à des conclusions différentes, et dans cette Analytique est insérée la déduction des jugements esthétiques. — Aucun progrès dans l'exposition. — La méthode d'exposition de la Critique du Jugement est imitée de toutes pièces de celle des deux Critiques antérieures : lettre du 18 décembre à Reinhold. . . . . .

II. *Méthode de découverte.* Pour Kant c'est *a priori* qu'il faut rechercher les principes *a priori* du sentir, aussi bien que du connaître et du vouloir. Méthode dogmatique : « après avoir chassé la spéculation par pur concept par la porte de devant, Kant l'a fait rentrer par une porte de derrière. » Théorie de Kuno Fischer et de Bona Meyer : la méthode de découverte des trois Critiques est inductive, *a posteriori*, introspective. — Les deux grandes questions de la Critique : l'affirmation de l'existence d'éléments *a priori* de la connaissance et la possibilité de l'application de ces éléments *a priori* aux objets d'expérience. Pour toutes deux, Kant n'emprunte rien à l'observation interne, mais procède dogmatiquement. La méthode kantienne est la méthode mathématique : elle part de données dont elle ne discute pas la possibilité, et en tire, par voie déductive, tout ce qu'elles con-

tiennent. — Pour la Critique du Jugement Kant procède par raisonnement *analogique* : « on peut supposer par analogie » que le Jugement contient aussi, pour lui-même, un principe *a priori* législatif pour le sentiment du plaisir et de la peine. 4

III. *Méthode proprement dite.* Problème général des trois Critiques : comment des jugements synthétiques *a priori* sont-ils possibles? — Question préalable : peut-il y avoir des connaissances *a priori*? Trois essais de démonstration : 1° L'expérience ne donnant jamais à ses jugements une nécessité absolue et une universalité rigoureuse, et les mathématiques et la physique supposant cette nécessité et cette universalité, toutes nos connaissances ne peuvent pas être empruntées à l'expérience. — Reponse : Kant n'a pas démontré que les propositions mathématiques ne sont pas dues, en fait, à des inductions primitives. 2° L'impossibilité de la non-conception de certains concepts. — Réponse : l'impossibilité de la non-conception vaut aussi bien pour les concepts *a posteriori* que pour les concepts *a priori*. 3° Sans les concepts *a priori* l'expérience elle-même serait impossible. — Réponse : Kant, comme Aristote et Descartes, admet, qu'au début de toute connaissance, il y a des éléments premiers et irréductibles qui ne peuvent pas être tirés d'un connu antérieur, et qui s'imposent nécessairement à tout esprit humain. Nous sommes donc ramenés à la seconde démonstration. Kant, comme tous les philosophes, d'ailleurs, est obligé de partir de postulats, mais il aurait dû en faire l'aveu. . . 41

IV. Le problème du Beau ramené à la question de savoir comment sont possibles des jugements synthétiques *a priori* esthétiques. — Il serait *ridicule* d'appeler une chose belle parce qu'elle nous plaît à nous. Faiblesse de cet argument. L'universalité et la nécessité sont beaucoup moins probables et beaucoup moins indispensables en matière de Beau, — en matière de sentiment, — qu'en matière de science et en matière de morale. — *Alchimie* de Kant. 20

V. Rapports de l'esthétique de Kant avec l'esthétique de Leibnitz et l'esthétique des Anglais. — Contrairement à l'opinion de Kuno Fischer, ce n'est pas le caractère subjectif de la théorie du Beau de Kant qui la différencie de celle de ses prédécesseurs. — Combinaison de la théorie de Leibnitz et de la théorie de Burke : 1° Le Beau n'est pas une connaissance confuse du parfait, mais c'est un sentiment. Le Beau n'est pas une sensation, mais un sentiment qui est *en même temps* un connaître. 2° Les jugements esthétiques sont universels et nécessaires, mais leur universalité et leur nécessité ne dérivent pas de concepts. Les jugements esthétiques sont identiques chez tous les hommes, mais cette identité ne provient pas de l'organisation identique de la sensibilité humaine, mais bien de l'organisation identique, chez tous les hommes, de la faculté de juger 24

CHAPITRE II.

LE SENTIMENT.

La reconnaissance du sentir comme faculté indépendante du connaître et du désirer première racine de l'esthétique kantienne. — Kant n'a pas fait la critique du sentiment. — Caractéristique du sentir : 1° Le sentiment forme le lien entre le connaître et le désirer, entre le monde des phénomènes et le monde des noumènes. 2° Le plaisir est le sentiment de l'effort vital et est, par conséquent, toujours précédé de douleur. 3° Le plaisir est la représentation de l'*accord* de l'objet ou de l'action avec les conditions subjectives de la vie. 4° Les représentations, qui sont considérées comme causes du maintien de leur existence dans un sujet, sont des plaisirs et inversement. 5° Le plaisir et la peine sont essentiellement *sensibles*

et ne peuvent jamais devenir des *Erkenntnissstücke*. 6° Le plaisir et la peine sont irréductiblement *subjectifs*. — Il fallait examiner les rapports du sentiment et de la volonté, du sentiment et de la connaissance 29

I. *Rapports du sentiment et de la volonté*. Jusqu'au XVIIe siècle le sentiment est réduit à la volonté : pour démontrer leur indépendance réciproque, il faut démontrer 1° Qu'il y a des sentiments qui ne jaillissent pas nécessairement d'un désir et qui n'en soient pas nécessairement accompagnés et : 2° qu'il y a des désirs qui ne jaillissent pas nécessairement d'un sentiment et qui n'en soient pas nécessairement accompagnés. — 1° Théorie du désintéressement absolu du sentiment esthétique : ce sentiment n'est accompagné d'aucun désir, quel qu'il soit. — Kant, distinguant entre une faculté de sentir inférieure et une faculté de sentir supérieure, il faut distinguer deux cas : *a*) Pour la faculté de sentir inférieure, elle se rapporte toujours, selon Kant, à la faculté de désirer, ou comme à son motif, ou comme nécessairement unie à ce motif. — C'est la théorie même de la psychologie contemporaine, de Bain : tout sentiment s'accompagne nécessairement de mouvement, forme inférieure et préparatoire de l'action. *b*) Pour la faculté de sentir supérieure, Kant conteste l'indissoluble liaison avec le désir. Il oppose au sentiment élevé du Beau, l'appétit brutal de possession matérielle. Hiérarchie des désirs comme des émotions. — 2° Pour la faculté de désirer inférieure, elle est toujours accompagnée de sentiment, de même la faculté de désirer supérieure, la volonté, pour devenir mobile, doit pouvoir être sentie : le sentiment intelligible moral. — Tout désir est-il vraiment nécessairement accompagné de sentiment ? Théorie *autogénétique* de la volonté. Les impulsions primitives peuvent se passer de toute excitation émotionnelle : α Mouvements initiaux de l'enfance, *6* mouvements *isolés* de certains de nos organes. — Objections : α Les mouvements initiaux de l'enfance, en apparence spontanés et inconscients, ne sont ni entièrement spontanés, ni absolument inconscients. *6*. Les impulsions « isolées » sont, en réalité, toujours « agrégées ». — Lequel du rudiment de l'acte volontaire ou du sentiment précède toujours l'autre ? Difficulté de la question : la vie psychologique n'est pas un mécanisme, mais un organisme. — Théorie de Wundt : la volonté et le sentiment sont précédés tous deux de l'*aperception*, réponse psychologique de l'excitation extérieure. — Objection : il ne faut pas partir de l'excitation extérieure, mais de l'excitation intérieure, des *Gemeingefühle*, des sentiments organiques, qui sont toujours des émotions agréables ou pénibles. 32

II. *Rapports du sentiment et de la connaissance*. — Théories intellectualistes du sentiment. — Théorie de Kant : le sentiment ne peut jamais devenir un *Erkenntnissstücke*, le plaisir est le sentiment de la vie favorisée, la peine le sentiment de la vie entravée. — Objections : 1° N'y a-t-il pas déjà, dans ce sentiment de la vie favorisée ou entravée, un connaître ? 2° Le Jugement, donnant sa loi au sentiment, Kant ne réduit-il pas, au fond, toutes les énergies de l'âme à la faculté de connaître dont dériveraient et le désirer et le sentir ? — Réponse : 2° Vices du tableau placé à la fin de l'Introduction et de la Critique du Jugement. — 1° Deux tendances inconciliables chez Kant : d'une part, il insiste sur l'indépendance absolue du sentir et de la connaissance et de la volonté, de l'autre, en faisant du sentiment « une faculté de discerner et de juger qui rapproche la représentation donnée de toute la faculté représentative », il semble réduire le sentiment à un acte intellectuel. — Le sentiment et la conscience. Théorie kantienne de la conscience : la conscience empirique et la conscience logique. La conscience logique est la forme suprême de tout connaître. Rapports de la conscience empirique et du sentiment. Le sentiment, pour Kant, semble antérieur à toute conscience proprement dite, à toute scission en Moi qui affecte et en Moi qui est affecté . . . 51

III. *Théorie intellectualiste du sentiment de Herbart :* le sentiment s'explique par le *rapport* des représentations, c'est la prise en conscience de l'état de *pression* de la représentation. — Objections : *a*) Les Herbatiens ne sauraient expliquer pourquoi la prise en conscience de l'état de pression de la représentation produit le sentir. — *b*) La représentation ne peut pas expliquer le sentiment, qui, d'après Herbart lui-même, est un facteur absolument élémentaire de la vie psychologique. — Théorie de Volkmann : l'acte de représenter et l'acte de sentir sont des phénomènes psychiques différents que relie la façon dont nous en avons conscience 66

IV. *Théorie de la conscience de l'école de Herbart, et véritables rapports entre la conscience et le sentiment.* Distinction entre la *Vorstellung* et das *Vorstellen*, conscience de la représentation et conscience de l'acte de représentation. — Objections : *a*) La distinction entre la *Vorstellung* et das *Vorstellen* est inadmissible. *b*) La vie psychique étant réduite par les Herbartiens à la représentation, il doit y avoir aussi représentation du sentiment. — *Le sentiment ne pouvant être expliqué par la conscience, il faut expliquer la conscience par le sentiment.* Théorie de Horwicz. La conscience est essentiellement constituée par l'aperception ; or n'est aperçu et même perçu par nous, que ce qui nous est agréable ou pénible 76

V. *Théorie du sentiment.* — Le sentiment sensible. Théorie de l'irritabilité de Wundt : ce sont les effets physiologiques de l'irritation dans le sens centripète qui, lorsqu'elles sont conscientes, constituent les sentiments et les sensations. L'irritation est un mouvement auquel sont applicables les lois de la mécanique générale. — Loi de la conservation du travail. Le travail *réel* et le travail *virtuel* : la somme du travail réel et du travail virtuel reste constante. Le travail virtuel est un travail *moléculaire interne*. Ce travail est *positif*, quand il est réalisé par des combinaisons relativement fixes des molécules chimiques de la substance nerveuse, et *négatif*, quand il est dépensé par la destruction des combinaisons instables de ces molécules. L'irritation accroît et le travail positif et le travail négatif des nerfs. — Effet de l'irritation sur l'organe nerveux central : dans les fibres des nerfs prévaut le travail positif, dans l'organe nerveux central, le travail négatif. — Le système nerveux a deux fonctions essentielles : recevoir des impressions extérieures — sentiment et sensations, — et transformer en mouvements sa réserve de travail accumulé — mouvement — 82

VI. *Théorie du sentiment.* — L'accumulation de travail virtuel correspondant plutôt à un état de réparation, c'est-à-dire de bien-être, et la dépense de force vive à un état d'usure, c'est-à-dire de fatigue de la substance nerveuse, ne peut-on pas conclure que *le concomitant psychique de tout travail de la substance nerveuse est le sentiment sensible*, le *concomitant psychique du travail virtuel le plaisir, et celui du travail positif la douleur ?* — Objections : 1° Tous les plaisirs aigus exigent une dépense considérable de forces et la simple accumulation de forces peut causer une sensation pénible. 2° De simples processus chimiques ne suffisent pas à expliquer le sentiment. — L'irritation peut varier en quantité et en qualité. Le sentiment dépend de la quantité, de l'intensité de l'irritation. — De quelle quantité ? Echelle de Wundt. Objections : *a*) Tous les plaisirs aigus exigent une force nerveuse considérable. *b*). Il n'y a pas une intensité moyenne déterminée, capable de mettre nos organes dans un état d'équilibre. — Le simple rapport d'intensité de l'irritation incapable de constituer une théorie du sentiment. — Considérations téléologiques : *Le sentiment sensible est la réaction immédiate et spontanée de l'organisme en face d'un choc du monde extérieur, en tant que ce choc est favorable ou nuisible à l'organisme.* — Objections : α Il y a des choses nuisibles qui nous paraissent agréables : Réponse : le système nerveux n'est pas prophé-

tique. 6. Cette théorie n'est-elle pas, elle aussi, intellectualiste? Réponse : il est impossible de se représenter un bien-être qui ne soit pas senti. — Subjectivité absolue du sentiment. — Evolution du sentiment subjectif à la connaissance objective. — Sensibilité de l'enfant et de l'artiste 91

VII. Résumé. — Le sentiment, éliminé et de la sphère de la connaissance et de celle de la morale, ne remplit tout son rôle que dans la sphère du Beau. — Chez Kant, le sentiment est absorbé par le Jugement 104

CHAPITRE III.

LE JUGEMENT RÉFLÉCHISSANT THÉORIQUE.

I. Le Jugement en général : le Jugement déterminant et le Jugement réfléchissant; le Jugement réfléchissant pathologique, esthétique et théorique. — Le Jugement réfléchissant théorique est essentiellement la faculté de *subsumer :* son principe est le concept de la *finalité* de la nature. — Confusion entre la subsumption qui suppose un concept donné, sous lequel on pût subsumer, et la réflexion qui cherche un concept. — Théorie des raisonnements immédiats et médiats de la *Logique*, et des *Verstandes-und Vernunftschlüsse* de la Critique de la Raison pure. — Pas de *Urtheilsschlüsse.* — Le Jugement n'est-il que la faculté de subsumer ? — Objections 1° Confusion de la qualité et du genre. — 2° Théorie inapplicable aux concepts abstraits. — 3° *Benennungs* und *Erzählungsurtheile.* Transformation du jugement narratif en jugement de subsomption par la séparation de la copule du verbe. — 4° Jugement de dépendance, de motivation, de modalité, de finalité, de moyen. — La réflexion appartient au raisonnement et non au Jugement. 108

II. Dans la Critique de la Raison pure, la fonction de remonter du particulier au général est attribuée à la raison. — Tableau de l'organisation de notre esprit de l'Introduction de la Critique du Jugement : le Jugement déterminant devrait ne faire qu'un avec l'entendement, et le Jugement réfléchissant ne faire qu'un avec la raison. — C'est la raison et non le Jugement qui suppose la possibilité de la réalisation de la liberté dans le monde sensible. 119

III. « Accouplement » indu de la Critique du Jugement théorique et de la Critique du Jugement esthétique. — Profondeur et solidité de la théorie de « l'usage régulateur des Idées de la Raison pure », où Kant se préoccupe non plus des lois nécessaires et universelles de la nature et de l'esprit humain, mais bien des phénomènes particuliers et de l'individu. Le problème de la *possibilité de l'application de la logique à la nature*, qui est le postulat capital de la science. — La contemplation, *Betrachtung*, théorique 125

IV. *La finalité objective.* — Les êtres organisés causes et effets d'eux-mêmes. — Différences entre le *nexus effectivus* et le *nexus finalis.* — La finalité appliquée à l'étude des races et des espèces : hypothèse de l'affinité des espèces. 131

V. *Examen de la théorie du Jugement téléologique.* — L'emploi des principes téléologiques en biologie est absolument légitime. D'après Wundt il faut les appliquer et aux qualités des êtres organisés et à leur processus vital. La loi d'évolution de Darwin est un principe d'explication téléologique. — Les principes téléologiques n'auraient pas dû être réservés par Kant à l'étude des seuls organismes : car pour Kant il n'y a qu'*un seul* monde sensible. — Emploi de principes téléologiques en astronomie et en mécanique. 136

VI. Rapports entre la finalité, principe euristique, et la finalité, principe d'explication des organismes : 1° Les deux conceptions ont en commun le principe de la subsumption ; 2° Dans toutes les deux la finalité est un *Hülfsprincip*. — La conception de la finalité, principe d'explication des organismes, s'accorde-t-elle avec la philosophie générale de Kant ? — La Critique du Jugement montre la possibilité de la réalisation des fins posées par la raison pure pratique dans le monde de la nature : les êtres organisés et les objets beaux sont comme une révélation, dans le monde des phénomènes, de la liberté. — D'après la philosophie générale de Kant, la finalité devrait valoir pour l'univers tout entier. — Ce qui s'y oppose est l'impossibilité d'une intelligence inconsciente. — Mécanisme des penchants et imagination productive. — La chose en soi, déclarée indéterminable dans la Critique de la Raison pure, est déterminée dans la Critique du Jugement. 141

CHAPITRE IV.

LE JUGEMENT RÉFLÉCHISSANT ESTHÉTIQUE.

I. *Rapports entre le Jugement et le sentiment.* — A première vue inconciliables : le Jugement n'opère qu'avec des concepts, le sentiment est irréductible au concept. — Lien entre le Jugement réfléchissant théorique et le sentiment. — Liens entre le sentiment et le Jugement réfléchissant esthétique : 1° Le sentiment étant la faculté de l'âme intermédiaire entre le connaître et le désirer, et le Jugement la faculté de connaître intermédiaire entre l'entendement et la raison, c'est le Jugement qui doit fournir des principes *a priori* au sentiment. — Réponse : caractère systématique de cette déduction : il se pourrait que, malgré cette analogie de situation, il n'y eût aucune espèce de rapport entre les deux facultés. — 2° Subjectivité du Jugement et du sentiment. — Réponse : le Jugement n'est pas subjectif de la même façon que le sentiment. — 3° Le Jugement est la faculté de subsumption par excellence, le sentiment est, lui aussi, une espèce de subsumption. — Réponse : le Jugement n'est pas uniquement une faculté de subsumption, et faire du sentiment une subsumption, serait en faire un raisonnement inconscient. — 4° Le Jugement réfléchissant théorique et le sentiment sont tous deux des *contemplations*. — Réponse : si le sentiment esthétique peut être assimilé à une espèce de contemplation, le sentir en général est l'état le moins contemplatif de notre moi. — 5° La loi du Jugement réfléchissant est la finalité, de même tout ce qui nous cause du plaisir est final. — Réponse : la finalité, principe régulateur de notre raison théorique, ne peut être confondue avec la finalité du plaisir . . . 151

II. *Le Jugement esthétique* : rapport subjectif senti de l'imagination et de l'entendement. — *Son motif, Bestimmungsgrund, est toujours un sentiment.* — C'est un jugement sur la finalité de l'objet, qui affirme que le plaisir, résultant de la contemplation de la forme d'un objet, peut être universellement et nécessairement partagé. 160

III. *Rapports réels du Jugement et du sentiment :* Ou bien, le plaisir étant éprouvé, le jugement en est la simple énonciation, ou bien, le jugement est suivi d'un sentiment, *Urtheilsgefühl.* — Kant soutient d'abord la première théorie : le jugement est la mise en forme logique d'un sentiment *immédiatement* éprouvé devant un objet donné. — Kant ne s'est pas arrêté à cette conception, parce qu'il y aurait eu, dans ce cas, non plus une différence de nature, mais seulement une différence de degré entre le jugement esthétique réfléchissant et le jugement

esthétique des sens, et qu'alors, celui-là aurait été aussi peu universel et nécessaire que celui-ci. — Mouvement tournant de Kant. 163

IV. Le sentiment, au lieu d'être immédiat et spontané, devient un sentiment de jugement, *Urtheilsgefühl*. — La théorie de *l'harmonie subjective* de l'imagination et de l'entendement : le sentiment esthétique est l'accompagnement subjectif de cette harmonie. — Le jugement esthétique peut-il se déduire du jugement en général ? — En quoi fait-il progresser la connaissance? D'après Kant, en effet, le jugement esthétique contient un principe de finalité formelle de la nature, sans lequel l'*entendement ne pourrait pas se retrouver*. Confusion entre le jugement réfléchissant théorique et le jugement réfléchissant esthétique. 168

V. *Rôle du sentiment dans le jugement esthétique.* La finalité sentie d'un objet pour l'accord de nos facultés de connaître constitue le sentiment esthétique : la finalité est *pensée* avant d'être *sentie* dans ses effets. — Objections : 1° Kant intellectualise la sensibilité, tout comme Leibnitz. 2° Il a dit et répété que, dans le jugement esthétique, il s'agit uniquement de la façon dont un objet nous est *donné*, et non de la façon dont il est pensé. — 3° La conception du jugement esthétique est, dès l'abord, contradictoire : un jugement ne peut pas être esthétique, un état purement esthétique ne peut pas être un jugement. — 4° La théorie de la *connaissance en général*, de la tendance vers le connaître, ne pallie pas la contradiction : générale ou particulière, la connaissance est un connaître et non un sentir. — Mouvement tournant de Kant : le motif du jugement esthétique n'est plus seulement le sentiment, mais il est en *même temps, zugleich*, dans une règle des facultés de connaître supérieures — ce qui est contraire aux lois du temps. — Théorie de l'état d'âme, du *Gemüthszustand*. — Réponse : cet état d'âme est ou bien un connaître ou un sentir 174

VI. *L'intervention de la finalité dans le jugement esthétique* : la finalité est *pensée avant d'être sentie.* — Réponse : la finalité ne peut pas être pensée avant d'être sentie, parce qu'elle ne se revèle à nous que par le sentiment 179

VII. *La finalité sans fin.* — Conception intellectualiste de la finalité, qui devait l'exclure du domaine de l'esthétique : toute fin, d'après Kant, a un rapport nécessaire à la raison. — Réfutation par Kant de la théorie qui fait résider le Beau dans la finalité objective interne ou la perfection. — Kant lui-même n'a pa su différencier véritablement le Beau du parfait. — Exemple de Kant : au fond, la finalité formelle subjective de Kant se réduit à une finalité objective interne ou la perfection. — Deux sens de la finalité formelle subjective : 1° Vision confuse de l'unité vers laquelle conspirent tous les éléments d'un objet. 2° Conscience de la prédétermination de cet objet pour l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. — Kant a appelé la finalité subjective, parce que les facultés, pour lesquelles la forme de l'objet est finale, sont subjectives 183

VIII. Pour Kant, il n'y a pas, dans le domaine du Beau, de *passage du concept au sentiment.* — Objections : avoir un concept du Beau et être ému par ce concept, n'est pas la même chose. — Kant n'a pas distingué entre les différents moments de l'acte esthétique : d'abord, le sentiment de jouissance immédiat et spontané, puis vient le Jugement, suivi lui-même d'un sentiment. — Différence à ce point de vue de la musique et des autres arts. — Kant lui-même, obligé d'introduire à côté de la *pulchritudo vaga*, la *pulchritudo adhærens*. — La conception de la *pulchritudo adhærens* est, dans le système de Kant, une manifeste contradiction. . . . 192

IX. *La théorie de l'idéal.* L'idée normale esthétique et l'idéal proprement dit. La conception d'un idéal inadmissible dans l'esthétique de Kant. — Théorie psycholo-

gique de l'idée normale esthétique : les *generic images* de Galton. — Objections : 1° Méconnaissance du rôle du sentiment dans la formation des idées normales en général et surtout des idées normales esthétiques. — 2° L'idée normale de Kant serait monstrueuse. — 3° L'idée normale, étant essentiellement variable, comment le Beau peut-il être universel et nécessaire? — L'idéal proprement dit : expression de la moralité. — Objections : De l'intellectualisme, Kant va au moralisme esthétique 198

X. *Théorie de l'universalité et de la nécessité du jugement esthétique.* — Caractère paradoxal de la thèse : un jugement, d'après le seul sentiment *particulier* de plaisir, causé par un objet, prononce *a priori* que ce plaisir doit être lié chez *tous les hommes* à la représentation du même objet. — Solutions : le sentiment esthétique est l'harmonie sentie de l'imagination et de l'entendement : cette harmonie est requise pour tout jugement, quelque « vulgaire » qu'il puisse être; le jugement se fonde donc sur la condition formelle subjective du jugement en général. — Objection : D'après Kant, *rien ne peut être universellement partagé, si ce n'est la connaissance.* Donc, un sentiment ne peut pas être universellement partagé. — La théorie du *sens commun.* — Objection : Ce sens commun est ou bien un *sentiment* commun — et alors, il n'y a pas d'universalité, ou bien il est une *intelligence* commune — et alors, nous sortons du domaine de l'esthétique. — La théorie kantienne n'est que la « subjectivisation » de la théorie de Leibnitz : la liaison une du multiple, au lieu d'être une loi objective, devient une loi subjective. — L'état esthétique, après avoir été, pour Kant, un pur sentiment immédiat et spontané, devient l'état psychologique où le caractère spécifique du connaître — la réduction de la variété à l'unité — se révèle le plus complètement. — Pour Kant, comme pour Leibnitz, il n'y a que du Beau, et point de laid ni d'objets indifférents, puisque l'accord de l'imagination et de l'entendement est requis pour tout jugement. — L'universalité et la nécessité, de réalité incontestable, devient un *desideratum* ou plutôt un *impératif* : il *faut* qu'il y ait accord aussi dans le monde des sentiments. — Cet impératif esthétique est au fond un impératif moral : intervention de la raison, des Idées, de l'idée de la moralité 208

XI. Résumé. — La solution du problème de l'universalité et de la nécessité ne sera donnée que dans l'étude du sentiment esthétique 222

CHAPITRE V.

LE SENTIMENT ESTHÉTIQUE.

I. *En quoi réside, pour Kant, le sentiment esthétique?* On répondra que c'est dans le sentiment du jeu harmonieux de l'imagination et de l'entendement. — En réalité, le sentiment esthétique, tel que l'entend Kant, se scinde en toute une série de sentiments : 1° Le sentiment sensible ou le sentiment de l'agréable. « Lorsque le plaisir est lié à la simple *appréhension* de la forme d'un objet de l'intuition » : la forme ne pouvant pas être appréhendée, il faut que le sentiment formel soit précédé d'un sentiment de l'appréhension, de l'intuition, qui est le sentiment sensible. 2° Le sentiment formel objectif. 3° Le sentiment formel subjectif ou le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement. 4° Le sentiment de la finalité. 5° Le sentiment de l'universalité : « le véritable fondement du plaisir que nous trouvons dans l'harmonie de nos facultés est la conviction que le sentiment de cette harmonie peut être universellement et nécessai-

rement partagé ». 6° Le sentiment esthétique moral. 7° Le sentiment esthétique métaphysique. — Toutes ces formes de sentiment peuvent-elles se réduire au seul sentiment de l'harmonie de nos facultés de connaître ? 225

II. *Le sentiment de l'harmonie de l'imagination et de l'entendement.* — L'attitude esthétique opposée à l'attitude scientifique et à l'attitude morale. — Ses caractères : liberté, jeu. — Discussion de la théorie de la liberté de l'imagination : elle est inconcevable dans la beauté adhérente. — Le rôle de l'entendement dans cette harmonie. — L'harmonie de l'imagination et de l'entendement dans l'état esthétique n'est compréhensible que par analogie avec l'harmonie de ces deux facultés dans l'état artistique et ne se révèle véritablement que dans l'âme de l'artiste génial. — Le désintéressement, la finalité sans fin et l'universalité et la nécessité. 233

III. *L'harmonie de l'imagination et de l'entendement envisagée au point de vue émotionnel.* — C'est le sentiment de l'unité dans la variété. — Ce sentiment est-il le sentiment esthétique unique ? — Objections : 1° toute représentation serait belle ; 2° toute forme, recélant une multiplicité d'éléments avec possibilité de réduction à l'unité, sans contenu aucun, serait belle. — Kant a décrit l'état de contemplation, mais non l'état de contemplation du Beau 243

IV. *L'erreur de Kant consiste à n'avoir pas distingué entre les différents moments de l'acte esthétique.* — Le sentiment et l'émotion : *le sentiment idéal.* — Division des sentiments dans les trois groupes des sentiments sensibles, intellectuels et moraux. — *Avant le sentiment intellectuel de l'unité dans la variété, surgissent en nous les sentiments sensibles.* — Objections de Kant : le sentiment sensible ou le sentiment de l'agréable est intéressé, il ne peut entrer comme ingrédient dans la beauté que s'il est *pur*. — Discussion de la théorie de la *pureté*. — *Le premier moment du sentiment esthétique est le plaisir des sens dans la sensation, la conscience d'un maximum de stimulation avec un minimum de fatigue. — Le second moment est le plaisir intellectuel de la liaison du divers. — Le troisième moment est constitué par les plaisirs associés. — Les sentiments associés directs et indirects* 247

V. *Distinction des sentiments esthétiques des sentiments de l'utile, du vrai, du parfait, du bien et de l'agréable.* — Les sentiments de l'utile, du vrai, du parfait et du bien impliquent tous des concepts : discussion de la théorie de M. Guyau. — Le sentiment de l'agréable. — Théorie du *désintéressement.* 1° interprétation de Spencer-Grant Allen : théorie du jeu ; 2° interprétation de Kirchmann : sentiments *idéals* ; 3° interprétation de Vischer-Hartmann : théorie de l'apparence, du *Schein*. — Discussion : 1° Kant et ses interprètes auraient dû reconnaître que les sensations des sens supérieurs peuvent être désintéressées en elles-mêmes, qu'elles sont relativement dépourvues d'éléments désagréables, et s'épuisent moins vite que les sensations des sens inférieurs ; 2° le sentiment esthétique est, pour Kant, à la fois un sentiment réel et un sentiment idéal ; 3° les sentiments esthétiques ne sont pas pour Kant que des *Scheingefühle.* — Il admet lui-même un intérêt : *sans attrait et sans émotion, il serait impossible d'expliquer qu'un objet puisse nous plaire. — Conception du sentiment esthétique comme sentiment purement formel.* — Kant n'y a pas été fidèle : symbolisme moral. — La théorie du désintéressement est trop intransigeante : c'est un *postulat* et non un fait psychologique, tout comme l'impératif catégorique. — Théorie des jugements esthétiques *purs* : leur inconcevabilité. — *Si tout sentiment agréable n'est pas beau, il faut que tout sentiment beau soit agréable* 261

VI. *Y a-t-il un caractère proprement esthétique, différenciant le sentiment du*

Beau de toutes les autres manifestations du sentir? — Caractéristique du sentiment esthétique : a, dû aux sens supérieurs ; *b*, causé en première ligne par l'apparence des choses ; *c*, immédiat ; *d*, pas soumis à des conditions dégradantes ; *e*, peu violent ; *f*, facilement écartable ; *g*, sympathique. — Quel est le caractère commun et dominateur : le caractère d'être *un sentiment de sympathie.* — Kant n'y a pas suffisamment insisté 278

VII. *Les sentiments esthétiques sont des sentiments sympathiques.* — La sympathie, sa nature, ses degrés depuis l'instinct maternel jusqu'à l'amour de choses abstraites. — Rapports de la sympathie et de l'égoïsme. La substitution des sentiments, *Gefühlsverschiebung.* Les sentiments sympathiques sont aussi primitifs que les sentiments égoïstes. — Le sentiment esthétique, réduit à un sentiment de sympathie, explique comment il peut être désintéressé, tout en étant intéressé. . 285

VIII. *Les sentiments esthétiques doivent être des sentiments sympathiques d'une espèce toute particulière : ce sont des sentiments de sympathie* SYMBOLIQUES. — La conception du symbolisme chez Kant. — Le symbolisme et ses degrés : *Zuempfindung*, *Nachempfindung*, *Einempfindung* et *Zufühlung*, *Nachfühlung* et EINFUEHLUNG. — *L'imitation intérieure.* — L'acte symbolique est un acte de sympathie pour les hommes et pour les choses dépourvues de vie. 290

IX. *Réduction de facteur sensible direct, du facteur formel et des facteurs associés au symbolisme sympathique.* — 1° Le facteur sensible direct : tout plaisir sensible résulte d'une sympathie entre notre système nerveux et les excitations extérieures. — Sympathie optique. — Sympathie acoustique : les organes de Corti, les dissonnances et les consonnances expliquées par la présence ou l'absence de *battements* ; 2° le facteur formel : sympathie avec les formes, symbolisation des figures géométriques ; 3° rapports entre le symbolisme et l'association. Le symbolisme ne peut pas s'y ramener. Dans le symbolisme, il n'y a pas seulement association, mais bien fusion entre l'élément sensible et l'élément intellectuel. . . 299

X. *Origine du sentiment esthétique :* il dérive de la sociabilité. — Théorie du jeu. 311

XI. *Universalité et nécessité du sentiment esthétique.* — Peut-il y avoir des *sentiments universels et nécessaires?* — Kant atténue autant que possible la rigueur de l'universalité et de la nécessité : 1° *Allgemein* ou *Gemeingültigkeit* au lieu de *Allgemeinheit ;* 2° c'est seulement la *possibilité* d'un jugement esthétique qu'on *suppose* chez tous ; 3° la nécessité n'est qu'*exemplaire.* — Déduction, Dialectique : l'universalité et la nécessité sont un *besoin* de la Raison. 316

XII. *Est-ce pour le jugement ou le sentiment esthétique que Kant réclame l'universalité et la nécessité?* — Hésitation : déclare en fin de compte que c'est pour le sentiment esthétique. — Discussion des atténuations : la différence établie entre l'universalité subjective et l'universalité objective est illusoire, et la nécessité *exemplaire* est inconcevable 323

XIII. *Déduction des Jugements esthétiques :* l'universalité et la nécessité sont fondées sur l'identité chez tous les hommes du rapport entre nos facultés de connaître avec la connaissance en général. — Objections : cette identité du rapport de nos facultés suppose évidemment l'identité de ces facultés mêmes. — L'imagination ne peut pas être considérée comme identique chez tous. — Kant, malgré les assertions contraires, parle toujours de l'imagination empirique : l'imagination *productive* est, pour lui, l'imagination artistique. — *Dialectique :* l'universalité et la nécessité sont un impératif moral 327

XIV. *Kant a soutenu l'absolue particularité du sentiment de l'agréable.* — Il con-

cède cependant qu'il y a des règles. Quelles sont-elles ? — Principes de Fechner. — Lois de Lehmann : 1° dépendance du sentiment de l'intensité de la représentation ; 2° dépendance du sentiment de la durée de la représentation : *a* représentation continue, *b* représentation intermittente ; 3° dépendance du sentiment de représentations étrangères : *A*. La représentation timbrée et les représentations étrangères sont de nature analogue et concernant des objets différents. — Lois du contraste, de la succession, de la réconciliation, de Fechner. — *B*. La représentation timbrée et les représentations étrangères concernent des objets différents et sont de nature dissemblable. — Le mélange de sentiments, *Gefühlsmischung*, et l'échange de sentiments, *Gefühlsumtausch*. — *C*. La représentation timbrée et les représentations étrangères concernent le même objet. — Principes de la clarté, de la vérité objective et de la liaison du multiple. — Sentiments *mélangés*, *gemischte Gefühle*, sentiment du comique. — L'accumulation et le renforcement esthétiques, *Summation* et *Steigerung* ; *D*. dépendance du timbre émotionnel de représentations dues à l'association. — Les sentiment idéals. — Déplacement du timbre sentimental 335

XV. Application des lois générales du sentir aux sentiments esthétiques : *les lois des sentiments esthétiques sensibles sont des lois a posteriori. Le facteur formel du sentiment du Beau peut-il être réduit, lui aussi, à des lois empiriques ? — La vision* : harmonie et contraste des couleurs. — Différents essais d'assimilation des rapports des couleurs et des rapports numéraux des sons. Pauvreté des résultats. Le *peintre est incapable de reproduire la lumière réelle*. — Lois du contraste simultané, du contraste successif et du contraste mixte de Chevreul. — Harmonie des couleurs. — *Toutes ces lois ne sont pas rigoureuses : le rôle de l'individualité de l'artiste et de la subjectivité du spectateur reste considérable* 356

XVI. *Le plaisir formel proprement dit*. — Le peintre ne peut donner que des vues *perspectives* des choses. — Ombres portées. — Loi de la préexcellence du régulier sur l'irrégulier. — Ligne ondulée et elliptique, le carré. — La *coupe d'or* de Zeising. — Le contour : la symétrie unilatérale et bilatérale. — *Il n'y a pas de type absolu de beauté formelle* 371

XVII. *L'ouïe*. — Théories du son, du timbre, des harmoniques, des battements de Helmholtz. — Peut-on en déduire *a priori* les principes des gammes, des tonalités, de la composition ? — Helmholtz ne l'a pas cru : le système des gammes et des modes ne repose pas sur des lois naturelles, mais est la conséquence de principes esthétiques variables. — *Donc pour le facteur sensible et le facteur formel, il n'y a pas d'universalité et de nécessité rigoureuses*. — Pour le facteur associé, pour le symbolisme sympathique cela est de toute évidence. 379

XVIII. — *Le goût* : Sa définition : la faculté de juger du Beau d'une façon immédiate et spontanée. — Qui garantit la validité de ce jugement ? — Solution Kantienne ; *l'impératif catégorique esthétique : juge de telle sorte que tu puisses vouloir que ton jugement puisse devenir universel et nécessaire*. — L'impératif esthétique n'est pas catégorique, et il est inconcevable. — Évolution du goût. — Incertitude du goût. — Explication hégelienne des variations du goût. — Explication psychologique. — Différence des points de vue auxquels les objets se présentent à nous. — Il y a accord assez général pour les plaisirs esthétiques purement sensibles : l'accord cesse dès qu'il s'agit d'impressions esthétiques complexes. — Méthode historique de Herder, des Romantiques et de Taine. — Lois de l'étude, de la réflexion personnelle, de l'habitude, de l'imitation de la nature, de l'idéalisation, du formalisme. — *Le goût est un phénomène de sympathie*. — Formation des courants esthétiques. — *L'universalité et la nécessité du goût ne sont pas seulement impossibles, elles sont peu désirables* 385

CHAPITRE VI.

L'ART, L'ARTISTE ET LES BEAUX-ARTS.

Kant a été plus sensible à la beauté de la nature qu'à la beauté de l'art : l'intérêt pris à celle-là révèle toujours le signe d'une belle âme. 401

I. *Théorie Kantienne de l'art.* — Le génie, faculté des idées esthétiques. Division des arts en arts parlants, arts figuratifs, arts de produire « un beau jeu de sensations », d'après les moyens d'expression des hommes. — Objections : 1° La théorie de l'art ne se rattache pas à la théorie Kantienne du Beau : si Kant avait été conséquent, il aurait déclaré que l'art ne fait pas partie du Beau. — 2° Dans la théorie du génie, celui-ci n'aurait pas dû être expliqué par un « heureux rapport » de l'imagination et de l'entendement, mais de l'imagination et de la raison. — 3° Le principe de division des arts est inadmissible : il fait correspondre au geste non seulement la mimique, mais encore le coloris. — Faiblesse de la théorie Kantienne de l'art : il faut reprendre la question. 409

II. *Origine et nature de l'art.* — Théories d'Aristote, de Hegel. — Il faut, là comme ailleurs, procéder non *a priori*, mais psychologiquement, et remonter jusqu'aux origines de l'instinct artistique. — *Loi générale : tout sentiment fort demande à se dépenser en mouvements.* — *Mouvements expressifs involontaires : la mimique.* Les trois principes de Darwin. Le principe d'association de Lehmann. — *Mouvements expressifs volontaires* : 1° *Le langage* : à l'origine, les mots étaient des manifestations expressives de sentiments, et non d'idées générales. — Les mots primitifs avaient tous un sens imagé. 2° *Les mouvements expressifs de jeu* : les mouvements de jeu ne sont pas exécutés en vue de fonctions vitales importantes, mais uniquement pour le plaisir de l'activité elle-même. — La danse : mère de tous les arts. — Jeux des animaux, des enfants, des adultes. Le jeu d'esprit. . . 409

III. *Mouvements expressifs de l'art.* — L'art est avant tout un mouvement expressif d'une émotion, il est un langage, un jeu, et un jeu d'imitation. Mais il est encore quelque chose de plus. — *Facultés de l'artiste* : une émotivité supérieure à celle de la moyenne, hyperesthésie de la sensibilité. — L'émotion que l'artiste exprime est une *émotion sympathique* : le peintre sympathise avec la lumière et la forme, le musicien avec le son, etc. Quand cette émotion sympathique se traduit en mouvements, intervient *l'instinct d'imitation* : lois de l'imitation de M. Tarde. — *L'imitation est encore une résultante de la sympathie.* — Les mouvements d'imitation, dus à des émotions sympathiques, sont des *mouvements de jeu* : l'art est né de l'utile, mais il ne devient vraiment art que quand il ne vise plus exclusivement le besoin. 422

IV. Les mouvements de l'art étant des mouvements d'imitation, de jeu, jaillis d'une émotion sympathique, sont encore quelque chose de plus. Quoi ? — Il faut qu'à l'émotivité de l'artiste s'ajoute une faculté nouvelle, *l'imagination.* — Théorie Kantienne : l'imagination productive est, elle aussi, sensible et *a posteriori.* Il n'y a pas d'imagination a priorique. — L'*image* est un écho affaibli de la sensation : la rêverie, le rêve, l'hallucination, la folie. — Les différents types de l'imagination : le *type abstrait* et *concret*, le *type visuel*, *auditif et moteur.* — L'artiste est un homme chez lequel un de ces trois types, ou deux d'entre eux, ou tous les trois à la fois sont développés exceptionnellement. — L'*imagination imitative.*— Théorie de Taine : *les rapports et les dépendances mutuelles des parties*, le *caractère essentiel* de l'objet, la *subordination des caractères*, *degré d'impor-*

tance du caractère essentiel, degré de bienfaisance, degré de convergence. — Discussion de la théorie de Taine : il n'y a pas de caractère essentiel objectif en matière d'art : il n'y a pas identité entre le caractère essentiel d'un objet et l'idéal.. 433

V. L'œuvre d'art est une imitation *idéale* de la réalité. — L'idéal ne doit être confondu ni avec l'idée normale de Kant, ni avec l'Idée de Schelling et de Hegel. — Formation de l'idéal. — Premier moment de la création artistique l'émotion amenant à sa suite un peuple d'images de la même teinte sentimentale. — Diversité entre les artistes : Haydn, Mozart. L'artiste a le droit de s'écarter de l'imitation rigoureusement exacte de la nature. — Lois des transformations que l'artiste fait subir à la réalité : associations et dissociations. Auto-organisation des images : mélange, expansion, substitution des sentiments. Part de l'inconscient dans la création artistique. — Après la fermentation des images, intervient la réflexion clairvoyante qui éloigne, ajoute, et modifie ; puis l'artiste replonge son œuvre dans la matière en fermentation dont elle est sortie. — Le Werther de Gœthe. 458

VI. L'œuvre d'art est une œuvre de *génie*. — Théorie du génie de Kant : le *Geist*, créateur des idées esthétiques, c'est-à-dire de représentations de l'imagination, auxquelles nul concept n'est adéquat, tendant, comme les Idées rationnelles, à dépasser les limites de l'expérience, à rendre sensibles des idées d'êtres invisibles. Le génie consiste, en somme, dans un dosage unique de l'entendement et de l'imagination. — Valeur de cette théorie : les Idées esthétiques sont les tourbillons d'images qu'une émotion violente soulève dans l'âme de l'artiste. — Kant a exagéré le rôle de l'entendement dans le génie. — Le génie consiste surtout dans l'originalité du sentir. Genèse du génie. Théorie de M. Séailles. Question insoluble. 472

VII. *Classification des arts.* — Principes de l'imitation d'Aristote. — Division de Hegel : arts symboliques, classiques et romantiques. — Arts de la vue, arts de l'ouïe, arts « de la représentation sensible » ou poésie. — Objections. — Divisions de Schopenhauer et de Hartmann. — Théorie de Schasler : Principes de la simultanéité et de la succession : les arts plastiques. — La musique, la mimique et la poésie. — Principe secondaire des rapports réciproques de l'idée et de l'élément matériel dans lequel l'idée est incarnée. — Lutte de l'idée et de la matière. — Valeur de cette division : elle est factice. — Tout le problème est mal posé. — Il faut partir de l'imagination artistique. Celle-ci étant visuelle, auditive et motrice, il y a trois groupes d'arts : les arts plastiques, la musique et la poésie, et la mimique. — Union des Beaux-Arts dans une seule œuvre. — Valeur réciproque des arts. Théorie de Kant. — Dans une esthétique sentimentaliste, la musique doit occuper la première place 483

CHAPITRE VII.

LE BEAU ET SES MODIFICATIONS.

1. *Le Beau est-il objectif ou purement subjectif?* — L'esthétique générale de Kant plaide pour une conception purement subjective du Beau. — Textes plaidant pour des raisons objectives de l'impression esthétique subjective. — Le problème de l'objectivité du Beau se rattache à celui de l'existence objective du monde extérieur : contradiction dans laquelle est tombé Kant. — Le réalisme et l'idéalisme de la finalité : faveur que nous faisons à la nature ou faveur que nous fait la nature. — Jugements esthétiques *purs* : il n'y a de possible que des jugements

esthético-téléologiques. — *Au fond, Kant a admis des causes objectives du Beau.* En quoi consistent-elles? 499

II. *Causes objectives du Beau* : Ni les objets extérieurs, ni la forme de ces objets. — La cause objective du Beau ne peut pas être un phénomène, mais doit être située dans la région des noumènes. — Au jugement téléologique correspondent objectivement les êtres organisés, n'y a-t-il pas quelque chose d'objectif correspondant aux jugements esthétiques ? — Trois sortes de noumènes : le substratum supra-sensible du monde sensible, le mobile supra-sensible du Devoir, et, entre les deux, le substratum supra-sensible du Beau, qui « *n'est ni nature ni liberté..., et dans lequel la faculté théorique se confond avec la faculté pratique d'une façon inconnue, mais semblable pour tous* ». — Cette théorie est encore subjective chez Kant : il n'a jamais séparé nettement le point de vue subjectif du point de vue objectif. — La finalité jusqu'à un certain point plus objective que la causalité. — *Kant a merveilleusement décrit l'état esthétique, mais il n'a pas démontré que devant tel objet doive s'établir l'harmonie de l'imagination et de l'entendement, et devant tel autre, non* 511

III. Interprétations subjectiviste et sentimentaliste — formaliste — et *idéaliste* de l'esthétique kantienne. — Théorie des *Idées esthétiques* : 1° Idée normale esthétique et idéal proprement dit. — 2° Visent vers un maximun comme les Idées de la raison, mais sont des représentations de l'imagination et de la raison : les attributs. 3° Les Idées esthétiques sont des représentations *inexponibles* de l'imagination, les Idées rationnelles des concepts *indémontrables* de la raison. — 4° L'Idée esthétique exprime symboliquement la moralité. — 5° L'universalité esthétique n'est qu'une *Idée*. — Discussion : *Kant, a réduit en fin de compte, l'Idée esthétique à l'Idée éthique.* — L'*existence objective de la chose en soi*. Sens négatif et sens positif du noumène. — L'intuition intellectuelle : tantôt jugée inconcevable, tantôt parfaitement concevable. — *Kant a admis des choses en soi comme objets de l'entendement pur.* — Déterminations positives de la chose en soi, en tant que fondement de la nature extérieure. Corrélatif de l'unité de l'aperception : en dernière analyse, c'est la chose en soi qui crée les lois de la liaison et de la reproduction des phénomènes. — Textes contraires. — Détermination positive de la chose en soi, en tant que fondement dernier de la nature intérieure, du Moi : Le Moi « sujet » et « cause » de la pensée. — Comment Kant passe-t-il des Idées, créations subjectives de l'esprit, à la chose en soi, fondement objectif de la nature et de la moralité? Le *comme si* et la *supposition relative, suppositio relativa*. Le *Mittelweg* entre le dogmatisme et le scepticisme. — Le rapport de la chose en soi avec le monde des sens expliqué *par analogie* avec les catégories. — *Donc, Kant a admis l'existence objective de la chose en soi* : il doit en être de même du Beau. — Les *belles formes comme faites exprès pour notre faculté de juger.* — Théorie du génie : le *génie n'est pas un produit arbitraire de la subjectivité humaine, mais quelque chose d'objectif, jaillissant du fond même des choses et révélant l'essence de ce fond.* — Kant n'avait pas besoin de moraliser son esthétique : interprétation de Hermann Cohen. — Pour une théorie sentimentaliste du Beau, il n'y a pas de beauté objective 519

IV. *Le Sublime.* — Kant l'a coordonné au Beau. — Conçu jusqu'à un certain point comme la forme opposée du Beau : 1° Concerne les objets sans forme, 2° Représentation d'un concept indéterminé, non de l'entendement, mais de la raison. 3° Lié à la représentation, non de la qualité, mais de la quantité. 4° Excité indirectement par le sentiment d'une suspension momentanée des forces vitales, suivie d'une violente effusion. 5° Moins un plaisir positif qu'un plaisir négatif. 6° Le sublime absolument, irréductiblement subjectif. 7° Se confond avec le sen-

timent moral et n'a pas besoin pour cela de déduction. — Discussion : *a)* Le sublime n'est pas une modification du Beau, mais de l'esthétique, *des Aesthetischen*, en général. — *b)* Le Beau aussi est subjectif pour Kant. *c)* Le Beau aussi entretient les rapports les plus étroits avec la moralité. *d)* Le Beau aussi est la représentation d'un concept indéterminé de la raison. — *Qu'est-ce que le Sublime?* Sublime mathématique : *appréhension* et *compréhension* : l'Idée de l'infini, la *subreption*. Sublime dynamique 552

V. *Discussion de la caractéristique kantienne du Sublime.* — Distinction entre le sublime mathématique et le sublime dynamique vaine : *au fond, il n'y a que du sublime dynamique.* — Kant a tort d'exiger pour le sublime mathématique la grandeur absolue : la grandeur relative suffit. — Introduction de l'Idée de l'Infini : elle est absolument inutile. — Discussion de la théorie de l'appréhension : *dès qu'un objet entre dans notre perception, il devient limité et fini.* — Discussion de la théorie de la subreption : le sublime est, à un certain point de vue, moins subjectif que le Beau. La théorie de la subreption exclut toute sublimité du sujet. — Solidité de l'analyse kantienne de la nature subjective du Sublime. 565

VI. *Nature véritable du Sublime.* — 1° Sentiment *mélangé.* — 2° Caractère de la quantité. — 3° La grandeur du sublime ne nous est pas donnée à *vue d'œil*, mais l'association joue, dans le sublime, un rôle aussi considérable que dans le Beau. — 4° Il n'y a qu'un seul sublime, le sublime de la puissance. — 5° Le sublime se réduit, lui aussi, au symbolisme sympathique : c'est le don de nous confondre avec la grandeur de la nature et la grandeur intellectuelle et morale 583

VII. *Modifications du Beau :* Théorie de Vischer. — Problème factice. — Le laid. — Le comique. — Théorie kantienne : explication physiologique et psychologique. — Trois causes du comique : le bien-être physique, la coexistence de deux concepts inconciliables, la conscience de notre supériorité. — Le naïf. — L'humour 592

Conclusion 603

Bibliographie 609

VERSAILLES

IMPRIMERIES CERF

59, RUE DUPLESSIS